

UnB – Universidade de Brasília
ICS – Instituto de Ciências Sociais
SOL – Departamento de Sociologia

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

Processo e Ontologia: a cristalização de trajetórias nas narrativas do urbanismo modernista

Pedro Martins de Menezes (08/35447)

Orientador: Edson Silva de Farias

Brasília – 1/2012

Processo e Ontologia: a cristalização de trajetórias nas narrativas do urbanismo modernista

Pedro Martins de Menezes

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de bacharel em Sociologia, sob a orientação do Prof. Edson Silva de Farias.

Brasília 2012

Agradecimentos

Primeiro gostaria de agradecer ao professor Edson Farias, pela orientação atenta e cuidadosa e principalmente pela sua amizade verdadeira que faz com que essa caminhada árdua da escrita da monografia não seja tão árdua.

Agradeço à superintendência da IPHAN de Brasília que, com muita boa vontade, permitiu que eu pesquisasse seus arquivos. Sem essa abertura essa monografia seria irrealizável.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos e amigas estudantes de arquitetura que me ajudaram muito seja respondendo pacientemente às minhas infindáveis perguntas sobre sua profissão seja conversando entre si na minha frente ou me mostrando seus projetos. Por isso meu muito obrigado a: Daniel Costa, Deborah Meira, Lara Sucupira, Luana Cavalcante, Marina Maia, Natasha Catunda, Nicole Wirtzbiki, Sofia Cavalcante e Waldemar Felipe.

Além disso, devo agradecer à fonte de inspiração inesgotável que são as conversas com Chico, Danilo e Zé. Também aos amigos Bruno e Mauricio, ao lado de quem desenvolvi as etapas iniciais desse trabalho e ao grande amigo Lucas Facó, que acompanhou com atenção o processo de feitura desse texto.

Agradeço ao apoio da Mariana que hoje aparece nos agradecimentos dessa monografia, mas amanhã estará nas referências bibliográficas de muitas.

Por fim, agradeço ao amor incondicional e ao apoio da minha mãe (sem eles eu jamais teria conseguido chegar aqui) e ao arquiteto Ricardo Muratori que, além de ter me ajudado a aconselhado e financiado a bibliografia e abrindo as portas de seu escritório para que eu escrevesse essa monografia, é o melhor pai que alguém pode ter... e o melhor arquiteto também.

Muito obrigado a todos e todas.

Sumário

Introdução.....	5
Capítulo II: Sociogênese.....	11
Capítulo II: Rotina e Autorreferência.....	65
Capítulo III: Forma e Espírito.....	77
Conclusão.....	112
Referências.....	117
Notas.....	118

Introdução

O problema de pesquisa que serve de eixo para o nosso debate é a *ontologização de processualidades*, ou como narrativas que se propunham trajetoriais se rotinizam e passam a se autorreferenciar, sendo experimentadas não mais como processos, mas sim como ontologias estanques. O que se quer evidenciar fundamentalmente aqui é como textos essencialmente processuais renunciam (através da postura autorreferente da tematização de seu espírito) dessa natureza fluida e passam a ser vivenciados como artefatos perenes, ontologicamente concebidos.

O objeto onde se quer observar esse fenômeno é a narrativa do urbanismo modernista. A experiência urbana moderna nasce como uma causa política cuja silhueta era a de uma trajetória teleologicamente concebida a ser trilhada rumo a uma forma específica de redenção. Essa causa era basicamente inspirada pelo princípio da funcionalidade: o funcionalismo que orientava as criações arquitetônicas e urbanísticas da época teria por papel redesenhar a malha metropolitana para que o espírito do homem e a própria história fossem convidados a adentrar em um novo período evolutivo redentor e libertário. Porém, como vai se ver, o urbanismo modernista deixa de se projetar sobre o contexto que queria mudar e passa a se dobrar de maneira reflexiva sobre si mesmo: o mergulho para fora de suas arestas se transforma em um oblíquo salto para dentro de suas próprias fronteiras. Com esse movimento metarreflexivo, aquela trajetória retilínea que se debruçava sobre a vida se transforma em um movimento circular que conduz o percurso para dentro de si,

fazendo com que ele tematize sua própria constituição ao invés de querer tocar a realidade que deveria ser alterada.

Já que a reta se transformou em um círculo, o ponto de partida do percurso virou seu ponto de chegada. As espontâneas inspirações que motivavam a missão se transmutaram em dogmas que agora devem obrigatoriamente ser atingidos. A instintiva força motriz da trajetória se converte em uma racional normatividade solidamente estabelecida. Como ainda se irá dizer muitas vezes ao longo desse texto: o modernismo passa a ser mais obedecido do que exercitado.

Como se falou, a principal inspiração desse movimento era o funcionalismo, tendo a função uma anterioridade lógica sobre a forma. O urbanismo desse período se deixava reconhecer na máxima “a forma segue a função”, devendo qualquer criação formal passar ao largo da estilização estética para se ater ao minimalismo de uma arquitetura útil e pragmática. Mas, quando deixa de comentar a vida para se comentar, a inspiração inicial se converte na meta final, e assim, a função deixa de ser um princípio motivador para se ver agora como um objetivo incontornável. De igual maneira, se antes a funcionalidade era um princípio redentor que com seu minimalismo liberava o fazer arquitetônico a criar formas novas, agora ela se converte em uma camisa de força que constrange o trabalho do arquiteto: o princípio vira o protocolo, a iluminação se transforma em um decálogo. Já que a função passa a se encerrar dentro dela mesma, o que era pragmático vira monumental, ou melhor: onde antes havia ação agora há contemplação. Não se trata mais de tomar o funcionalismo como uma ferramenta para mudar as coisas, mas como uma imagem que deve ser evidenciada. O meio agora é fim: a função deixa de

ser um exercício para se reconhecer enquanto um artefato; aquilo que era usado passa a ser exibido. Mais uma vez antecipando um argumento que aparecerá por todo o texto: a máxima “a forma segue a função” se converte em uma forma.

Se a funcionalidade virou uma forma e o pragmatismo político se deixou reconhecer em uma estilística plástica, então se deve dizer que o modernismo não é mais uma causa, mas sim um estilo (KOPP, 1990). Quando a naturalidade espontânea da inspiração se converte na obrigatoriedade dogmática do tema (como dissemos: o ponto de partida vira o ponto de chegada), toda a processualidade funcional e pragmática do espírito político se transforma no formalismo estilístico da escola estética. Para os fins desse trabalho, essa transubstanciação da função em forma (da causa em estilo) se dá devido à tematização da própria natureza, ou, para usarmos o conceito chave que atravessará todo o nosso argumento, devido à autorreferência. É o movimento metalinguístico de se dobrar de maneira reflexiva sobre si mesmo que faz com que a narrativa moderna tematize aquilo que a inspirava – fazendo a espontaneidade do início do percurso se transformar na obrigatoriedade do fim – e dessa maneira, a linha reta de natureza política que almejava debruçar seus esforços sobre o mundo se metamorfoseia em um círculo encerrado em seu próprio perímetro que, estilisticamente, ambiciona referenciar apenas a si mesmo. O que irá se estudar nos capítulos seguintes é esse movimento de formalização do funcionalismo moderno, que também pode ser definido como um percurso de estilização da causa ou estetização da política. Dito de maneira definitiva, abandonando a gramática do objeto e retornando a frieza do glossário do problema: o eixo desse estudo é essa mudança, decorrente da

autorreferência, que faz com que a linha reta que se projeta politicamente para fora se converta em uma círculo que estilisticamente se volta para dentro. Sendo assim: o deslocamento que nos interessa aqui é como os fluxos se objetificam e passam a ser vivenciados como artefatos. Pode-se dizer que o foco do nosso trabalho é essa mineralização de torrentes que faz coagular trajetórias, transformando processos em ontologias.

Como foi dito, o objeto onde queremos identificar esse movimento é a trajetória do urbanismo modernista, que nasce como uma causa que intentava ser o próprio fluxo histórico onde deslizaria o mundo, mas que acaba por se transformar em uma escola estética temporalmente situada. Uma pesquisa com essa finalidade atingiria resultados valiosos caso se predispusesse a mergulhar na bibliografia e nos documentos referentes à história da experiência urbana moderna e apresentasse ao leitor toda a vivacidade empírica dessa mudança. Mas não é isso o que se vai fazer aqui. Ao invés de fazermos uma exegese histórica da biografia do nosso objeto, tentando mostrar como ele nasce experimentado como causa para em seguida ser vivenciado como estilo, optou-se aqui por se fazer um debate com a sociologia compreensiva que ensejou o problema da pesquisa. O que se verá nos capítulos seguintes, portanto, não é um mergulho no *objeto* de estudo (a função virando a forma ou o pragmatismo político se transformando na monumentalização estilística), mas a tentativa de uma síntese analítica do nosso *problema* de pesquisa (a objetificação dos fluxos, a ontologização de processualidades). A narrativa do urbanismo e da arquitetura moderna nos é útil aqui porque funciona como um anteparo onde nosso problema se *deixa ver*, mas o *que se quer ver* não é o objeto propriamente dito, mas o deslocamento que ele revela. Dito de forma

mais direta, a experiência arquitetônica e urbanística moderna será tida aqui como uma *figuração* (ELIAS, 1994.) – uma empirização ou um exemplo concreto – do que de fato nos interessa. Com isso, não se quer reduzir o objeto de estudo a um mero cabide metodológico, mas chamar a atenção para o foco da nossa análise: o debate sugerido pelo problema compreensivo revelado pelo objeto.

Antecipando o percurso que será trilhado nesse texto, o capítulo I diz respeito à parte mais empírica da trajetória, trazendo a carne histórica da narrativa do urbanismo modernista. O que se quer ali é fazer um resgate sócio-genético dessa experiência, mostrando como ele vai convertendo o pragmatismo funcional da causa política no dogmatismo formal da escola estética. Para escrever esse capítulo, entrou-se em contato com livros fundantes do movimento e com a obra de historiadores do modernismo, além de uma vasta análise documental nos arquivos da superintendência do IPHAN de Brasília. O capítulo II é um debate com a sociologia da religião de Max Weber. Nessa etapa, será feito um esforço de recuperar a discussão do sociólogo sobre a rotinização do carisma através da passagem do profeta para o sacerdote, intentando-se com isso revelar como a rotina é o imperativo que obriga aquela postura autorreferente que transmuta processos em coisas. Além disso, o objetivo desse capítulo é revelar como, muitas vezes, uma narrativa precisa se trair para se manter fiel a ela mesma. O capítulo III é uma revisita ao texto de *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo* que tem por objetivo mostrar como o autor articula as noções de forma e espírito (uma silhueta formal e uma força motriz) para em seguida adaptar esse debate ao nosso eixo analítico. A conclusão desempenhará o papel de uma segunda parte dessa

introdução, em que se intenta fazer uma justificativa da verdadeira natureza dos nossos objetivos.

O texto que se segue não ambicionou ser um tratado definitivo da problemática que nos interessa, mas uma análise honesta de um debate que é caro a sociologia: a objetivação. Certamente, pesquisas mais densas e maduras já foram e ainda serão escritas sobre esse tema. Sobre tais trabalhos que ainda estão por vir, deseja-se que o argumento que aqui se inicia possa inspirar de alguma maneira esses projetos vindouros.

Capítulo I

Sociogênese

Introdução

Neste capítulo será trazida a parte mais propriamente empírica da pesquisa. O objetivo aqui é fazer uma reconstrução sócio-genética da trajetória do urbanismo modernista, passando por um mapeamento do cenário que o deu ensejo para que em seguida se possa analisar as experiências nacionais específicas do movimento. O objetivo dessa reconstrução é evidenciar como o modernismo vai, paulatinamente, assumindo a atitude autorreferente de tematizar a própria natureza, o que faz com que a narrativa passe de causa a estilo. Essa passagem da causa para o estilo será analisada aqui pelo movimento de formalização da funcionalidade modernista, ou seja: como o primado da função vai, também por causa da autorreferência, se cristalizando, fazendo com que a função vire forma.

O problema da estetização da causa modernista (ou da formalização de sua funcionalidade), decorrente de sua autotematização, é tido aqui como a manifestação empírica do problema teórico que nos interessa, a saber: a ontologização de processualidades. Enquanto causa funcional, o modernismo assume os contornos fluidos de um processo, mas quando, ensimesmando-se, passa a estilo formal, o movimento passa a admitir as rígidas arestas da ontologia. É esse deslocamento o que se quer estudar a seguir.

Contexto genético

As narrativas progressistas que virão a compor o que mais tarde será conhecido como o modernismo em arquitetura surgem na Europa, no

turbulento contexto do pós-primeira guerra (1914-1918). Havia a sensação latente de transformação da sociedade impulsionada pela crença no surgimento de uma nova civilização gestada nas ruínas da antiga sociedade recém-saída da primeira guerra mundial¹. O problema da melhoria da qualidade de vida, e especialmente da habitação, dava a tônica do debate urbanístico desse período. Apesar de marcadamente funcionalista, as narrativas surgidas nesse contexto desprezavam o imediatismo utilitarista: não bastava que se satisfizessem as necessidades básicas (biológicas) do homem; as alegrias e o bem estar deveriam deixar de ser um privilégio para se tornar um direito de todos. Anunciava-se uma intervenção nos aspectos mais rotineiros da vida das pessoas daquele tempo. Como se percebe, o acento do discurso era fundamentalmente social-humanístico, e não estético. Havia uma sensação de débito do mundo para com seus homens, e os arquitetos e urbanistas estavam dispostos a dar sua contribuição. É nesse cenário que se articula a produção do texto modernista, que nasce aqui como uma causa ou discurso cuja ambição era prescrever, por meio de uma normatização do espaço, a silhueta dos aspectos mais cotidianos da vida das pessoas, intentando-se instaurar um novo modo de vida e futuramente uma nova sociedade e natureza humana. O acento funcionalista e revolucionário das realizações arquitetônicas e urbanísticas da época fazia com que a esfera estética ou formal dessas construções aparecesse como mera e inevitável consequência plástica. Não se estava interessado em instaurar novas formas, mas sim novos instrumentos: as primeiras seriam os produtos naturais dos segundos. A obra urbanístico-arquitetônica plasticamente concebida não era o alvo das discussões, mas a

morfologia que empiricizava os objetivos libertários – esse sim o foco do debate – de seus criadores.

O avanço industrial assistido na época promove um grande êxodo e assim, os centros urbanos passam a receber um significativo contingente populacional do campo. Para os urbanistas do período, essa massa, significativamente homogênea e atravessada por necessidades típicas, principalmente em matéria de habitação, irá se constituir como seu público por excelência: surge o que os modernistas chamarão mais tarde de “cliente coletivo”, o alvo preferencial dessa nova arquitetura. O foco dos esforços arquitetônicos transfere-se do indivíduo isoladamente diferenciado por necessidades próprias para repousar agora na massa homogênea que clama por demandas universais.

O mesmo desenvolvimento industrial que instaura as demandas supracitadas forneceria, na visão desses arquitetos e urbanistas, as ferramentas que dariam ensejo à solução dessas necessidades: para satisfazer as exigências típicas e generalizadas desse cliente coletivo, só uma arquitetura de mesma natureza poderia ser suficiente. O urbanismo que se inaugura deve, portanto, abdicar das realizações esporádicas e localizadas e passar a agir também massificadamente. Para tal, seria necessário que a construção de habitações e mobiliário atingisse o nível industrial. Com isso, instaura-se uma verdadeira mitologia da novidade e do progresso: se a indústria se apresenta como a solução dos problemas típicos do cliente/massa, é necessário que se abandone a produção em níveis artesanais. “Industrialização” aparece aqui como sinônimo de progresso, de avanço e de revolução; em contrapartida, a produção artesanal será da ordem do arcaísmo, da tradição e de um passado

que referencia aos tempos da guerra. Para um novo modo de vida, um novo modo de produção: a narrativa progressista e o rompimento da tradição passam a ser a tônica do debate modernista.

O discurso dos urbanistas desse período, além do acento industrial-funcionalista e da silhueta progressista e revolucionária que o caracterizam, exibe uma forte crença no que se chamará de “virtudes pedagógicas do ambiente”: para esses arquitetos uma transformação da sociedade passa obrigatoriamente por uma revolução nos espaços construídos; em outras palavras: a mudança do meio físico-urbano obrigaria um novo modo de vida, e estas mudanças trariam a rearticulação da sociedade vigente. Mais especificamente falando, essa pedagogia do cenário evidencia a crença dos modernistas de que os espaços são hegemônicos sobre as crenças e as práticas. Todas as narrativas em matéria de progressismo urbano desse período assentam-se na primazia condicionante do entorno sobre os homens.

Como já parece claro, a gênese da narrativa que viria a compor o que chamamos de modernismo se dá num contexto de mudança e rearticulação políticaⁱⁱ. Não é correto conceber o discurso modernista como um debate estético que corria em paralelo a discussão política da época, pelo contrário: a narrativa progressista em urbanismo e arquitetura era mais uma dessas formas de liberação social, uma revolução que se desenharía através da normatização dos espaços, que por sua vez condicionariam as práticas dando ensejo a uma forma muito específica de libertação da sociedade e da consciência humana. A primazia da silhueta revolucionária, política e social do modernismo sobre sua esfera formal e estética é tão pronunciada que até mesmo as críticas feitas (nessa época) ao movimento são de natureza ideológica, e não artística.

Muitos dos arquitetos e urbanistas do período eram declaradamente comunistas ou partidários de quaisquer credos de esquerda e não se constrangiam em afirmar que sua produção refletia (ou ratificava) suas crenças e convicções ideológicas. De forma semelhante, o crepúsculo do texto modernista acompanha a derrocada das ideologias que abraça.

Tudo isso foi aqui colocado para evidenciar como o modernismo, quando da gênese de seu texto, surge enquanto uma causa ou um estado inspirador do trabalho do arquiteto. Como dizia Wolfe:

“O estudo da arquitetura deixava de ser uma questão de aprender um conjunto de técnicas e alternativas estéticas. Antes que desse por si, o estudante se via atraído por um movimento que lhe confiava um conjunto de princípios invioláveis de estética e moral. O campus universitário em si se transformava em um reduto físico, como ocorrera com a Bauhaus. Quando os estudantes falavam de arquitetura, era com um sentido de missão”. (WOLFE, 1991. p. 43)

Mas se intentará aqui mostrar como, paulatinamente, o moderno deixa de ser causa, espírito, inspiração, missão ou processo para, autorreferenciando-se, tornar-se estilo, dogmatismo, obrigatoriedade e ontologia, convertendo função em forma. Embora o foco do debate fosse o funcionalismo político, o risco de que esse ímpeto moral e fluido se convertesse em uma normatividade estética objetivada era sempre constante.

“Primeiro, a nova arquitetura estava sendo criada para os operários. O mais sagrado dos objetivos: aperfeiçoar a habitação do trabalhador. Segundo, a nova arquitetura devia rejeitar tudo o que fosse burguês. Uma vez que quase todos os envolvidos, tanto arquitetos quanto burocratas social-democratas, eram eles mesmos burgueses no sentido literal e social da palavra, “burguês” tornou-se um epíteto que significava qualquer coisa que se quisesse. Referia-se a qualquer coisa que não se gostasse nas vidas das pessoas acima do nível de um servente de pedreiro. O importante era não ser apanhado desenhando alguma coisa a qual alguém apontasse e comentasse, com devastador desdém: ‘que coisa mais burguesa’” (*Ibid.* 15)

Feita a análise do contexto de aparecimento da narrativa do urbanismo modernista, as seções seguintes explanarão as experiências nacionais de desenvolvimento do mesmo discurso, intentando-se evidenciar como a trajetória de processo a ontologia (de causa a estilo) é cumprida por esses instantes analíticos.

A experiência alemã: O *Neues Bauen* e a Bauhaus

A arquitetura alemã desse período assiste a uma drástica mudança em sua silhueta: se o que se quer é atender às demandas típicas desse novo cliente coletivo, então é necessário que a funcionalidade e a eficácia ganhem uma primazia inédita no que diz respeito à criação urbanística. A arquitetura vai abandonando sua natureza artística, subjetiva/sentimental para abraçar uma mais cientificista, racional e objetivaⁱⁱⁱ. Construir é sinônimo de organizar, padronizar, tipificar. Impulsionado por esses ideais, a narrativa urbanística da Alemanha do pós-primeira guerra passa a abraçar integralmente a esquerda política da época.

Com esse novo primado da eficácia e da funcionalidade no que diz respeito à concepção urbana, o estético vai gradativamente perdendo espaço no discurso arquitetônico e o conceito clássico de beleza se revela inadequado para os fins que buscam esses urbanistas. A beleza se confunde com a eficácia: não se trata de belo ou feio, mas de servir ou não servir, ser completo ou incompleto, certo ou errado. A emergência do funcionalismo reduz a forma a um produto da padronização em larga escala visando o atendimento das demandas do povo alemão. Como se observa, o debate urbanístico apenas tangencia os campos do estilismo, do formalismo e da estética, o belo reside no útil: a forma segue a função.

Fieis ao primado do funcionalismo, os arquitetos do Neues Bauen vão adotar o que chamam de “estética do engenheiro”^{iv}: assim como em um problema matemático só existe uma solução e esta é a correta, também no plano urbanístico só existe um caminho racionalmente orientado e higienicamente enxuto a ser seguido. Sendo assim, os debates acerca da forma e do estilo só se prestam a turvar o objetivo primeiro, a saber: a racionalização do modo de vida das pessoas por meio da normatização do espaço, o que trará invariavelmente uma melhoria das condições dos alemães.

Além do funcionalismo, outra característica marcante do Neues Bauen é a “higiene”: a “unidade de habitação mínima” deve ser arejada, iluminada e de fácil manutenção. Essa ênfase organizacional vem se contrapor à anarquia dos cortiços que se assomam no horizonte urbano alemão, cenário esse que remete a toda sorte de precarização da vida e da saúde. A normatização dos espaços dará ensejo a um cenário urbano homogêneo e contínuo, uma vez que tais pressupostos atendem tanto aos postulados do funcionalismo, da higiene, como da igualdade dos cidadãos; como se pode ver, ideais morais/políticos e não estéticos. A crítica de monotonia, constantemente feita a esse modelo, será refutada pelos arquitetos do Neues Bauen como ingênua, uma vez que tece um comentário tipicamente estético a uma postura que é por natureza política e, portanto, finalista^v. Observa-se aqui, nesta resposta dos arquitetos à crítica da monotonia, a defesa da real natureza de seus esforços: tratam-se de realizações essencialmente morais, políticas e libertárias; enunciados contrários de silhueta plástica ou formal refletem uma ignorância frente o conteúdo da mensagem que se quer passar.

Cumprido esses postulados, a criação urbanística funcionaria – e esse é seu objetivo primordial – como elemento de “liberação social”: a eficácia e a funcionalidade da cozinha liberariam a mulher do serviço doméstico, a higiene das novas unidades de habitação traria saúde e bem estar ao povo, a nova malha urbana inauguraria as “alegrias essenciais”, instaurando um novo modo de vida e, conseqüentemente, uma nova sociedade. Aqui novamente, os espaços se apresentam como exorcistas do passado e da tradição, instaurando novas práticas e maneiras de viver. Como já se apresenta nítido, abraçar a narrativa progressista da industrialização em detrimento do arcaísmo do artesanato é condição fundamental para que se adentre na nova Alemanha^{vi}.

Os princípios do Neues Bauen eram gestados e passados adiante na instituição de ensino alemã que virou ícone do modernismo: a Bauhaus. É na trajetória descrita pela Bauhaus que se encontrará o percurso de estilização da causa modernista que serve de eixo para esse trabalho. A escola é filha direta da aglomeração de artistas conhecida como *Novembergruppe*, grupo de caráter marcadamente revolucionário e político. Em seu manifesto inaugural, o *Novembergruppe* escreve:

“Pintores, arquitetos, escultores, a quem a burguesia paga alta recompensa pelas obras – por vaidade, esnobismo e tédio – Ouçam! Esse dinheiro está manchado com o suor, o sangue e a energia nervosa de milhares de pobres seres humanos acossados. Ouçam! É um lucro sujo... Precisamos ser verdadeiros socialistas – precisamos fazer brilhar a maior virtude socialista: a fraternidade dos homens. (...) O intelectual burguês... se provou indigno de conduzir a cultura alemã (...) Novos níveis intelectualmente não desenvolvidos do nosso povo estão se erguendo das profundezas. São a nossa maior esperança.” (apud. WOLFE, 1991. p. 14)

É com esse espírito que nasce a Bauhaus. A Bauhaus foi fundada em 1919 na cidade de Weimar por Walter Gropius^{vii}, nome muito festejado do que viria a ser

o modernismo, e desde os seus começos, a escola de Gropius rompeu com uma concepção de arte ensimesmada e autorreferente: a arte deveria se prestar a fins, e, se o finalismo é uma característica destacada do fazer artístico, a arquitetura seria, portanto, a arte síntese justamente por seu caráter marcadamente funcionalista^{viii}.

(12) “Gropius emprestava apoio a qualquer experiência que quisessem fazer, desde as fizessem em nome de um futuro limpo e puro.” (*Ibid.* 12)

Não se deve esquecer que a Bauhaus, antes de tudo, era uma instituição de ensino e nela, o aluno gozava de bastante autonomia, além de ser membro ativo das criações em sala de aula. Quando a escola passa a ser sediada em Dessau e sua direção fica a cargo de Hannes Meyer, os princípios inspiradores dessa arte funcionalista são salientados: a escola passa a incluir em seu currículo disciplinas nas áreas de ciências sociais e humanas, além de se aproximar significativamente dos sindicatos de trabalhadores existentes na cidade^{ix}. Paulatinamente, a instituição vai ganhando arestas cada vez mais políticas em detrimento de um mínimo de apreço estético necessário mesmo para um centro onde o funcionalismo e o finalismo devem prevalecer sobre qualquer purismo ou autorreferência. Aqui o modernismo é muito mais causa do que estilo, revelando toda a sua natureza processual funcionalista em detrimento da silhueta estética ontologizada.

Como consequência esperada de seus exageros, Hannes Meyer é destituído do cargo de diretor da escola durante as férias de verão^x e a pasta passa, em 1930, para o comando de Mies Van der Rohe, que assume o cargo já orientado a corrigir os excessos de seu antecessor.

É nos anos de Mies que a balança penderá para o outro lado e a face processual-funcionalista da causa-Bauhaus se transformará nas rígidas arestas ontológico-estéticas do estilo-Bauhaus^{xi}.

Com a ascensão do nazismo, a cúpula da Bauhaus migra para os Estados Unidos e lá a estilização da causa *bauhausler* ganha força. A escola que nasceu se enraizando no operariado local e desenvolvendo trabalhos em harmonia com as demandas de seu lugar e sua época se fragmenta em um conjunto de pequenos redutos que se prestavam a disseminar os ditames estéticos da escola. O ícone da vanguarda alemã se transformou em uma *brand* americana. Depois do êxodo veio a diáspora e cada membro da escola fincou bandeira em uma cidade dos EUA; lá, cada um em sua pequena redoma ensinava o que é era estética da Bauhaus, pulverizando a causa funcional em cada um desses modismos formais. Na fuga para a América, levou-se o estilo, mas a causa ficou na Alemanha para ser devorada pelo nazismo: Walter Gropius virou diretor da Escola de Arquitetura de Harvard, e lá desenvolveu seus trabalhos ao lado de Breuer. Outro membro conhecido, Moholy-Nagy, criou a *Nova Bauhaus*, que viria a ser o *Chicago Institute of Design*. Nas montanhas da Carolina do Norte surgiu, fundada por Josef Albers, uma *Bauhaus rural*, sediada no Black Mountain College. Mies se estabeleceu como decano e mestre-condutor de arquitetura no Armour Institute de Chicago. Com a fusão do Armour Institute com o Lewis Institute, surgiu o Illinois Institute of Technology e assim, em plena Grande Depressão, com uma academia americana enfrentando sérias dificuldades e a construção civil estagnada, Mies era um arquiteto com apenas dezessete obras concluídas em sua carreira que chefiava a produção de vinte e um grandes prédios da universidade.

A higiene, a funcionalidade e a economia minimalista de formas se reconhecem no lema icônico de Mies: “menos é mais”. Mas o que deveria ser um princípio inspirador de orientação se transformou em uma norma estética a ser incontornavelmente seguida. A liberdade do simples se transformou na obrigatoriedade do mínimo. Os princípios que até então inspiravam os trabalhos realizados na escola passaram a ser seus temas, as posturas viram dogmas e as crenças, leis. A eficácia, a simplicidade e o funcionalismo renunciaram de ser matrizes da criação para, tematizando-se, tornarem-se produtos finais das obras da Bauhaus. A liberação para a economia das formas vira uma amarra, posto que a anterior espontaneidade da inspiração se reconhece agora como o imperativo da produção regulada. A essência do que se era vai paulatinamente se configurando na aparência do que se deve ser: torna-se mais importante parecer moderno do que de fato sê-lo. As causas iniciais viram os estilos que se ambiciona atingir, e a máxima “a forma segue a função” não passa agora de mera forma^{xii}.

A experiência soviética: do construtivismo ao realismo

No início dos anos vinte, a arquitetura de Moscou e Leningrado evidenciava todo o arcaísmo da tradição artística russa. Desejosa de romper com esse tradicionalismo que referenciava tempos de vida precários, surge, em 1923, a ASNOVA (Associação dos Novos Arquitetos). De orientação tipicamente formalista e estética, o grupo apresentava em matéria de discurso político apenas o necessário para que sua narrativa se adequasse ao contexto de criação artística da época: ambicionava-se a instauração de uma linguagem arquitetônica nova, e não a intervenção na vida das pessoas. Como dito, a balança pendia mais para o lado da forma e da estética do que da função e da

política. Na contramão desse movimento surge, em 1925, a OSA (Associação dos Arquitetos Contemporâneos). Com o aparecimento desse grupo, assiste-se a uma virada de página na história do urbanismo soviético e todo o purismo estético é abandonado, passando o debate da forma a admitir uma natureza subserviente em relação ao debate do funcionalismo higiênico e do finalismo político. É no seio da OSA que será gestado o que viria a ser o *Construtivismo Soviético*.

Desde sua fundação, os objetivos construtivistas eram muito claros: ambicionavam instaurar um “quadro de vida total” abraçando as metas da revolução de outubro de 1917. Como é natural ao percurso dos movimentos aqui elencados, o grupo tinha, naturalmente, um forte acento funcionalista, industrial, revolucionário e utópico. Para o construtivismo, ideal arquitetônico e projeto social eram obrigatoriamente complementares: uma transformação da sociedade se iniciaria por uma mudança nas práticas e modos de vida das pessoas e essa só seria atingida por uma racionalização do espaço. Como se evidencia, o discurso estético não aparecia nos postulados da OSA a não ser enquanto simples formalização dos ideais políticos: o debate – tipicamente finalista – girava em torno do texto revolucionário de intervenção nas práticas dos indivíduos visando a melhoria de sua condição de vida.

O movimento tinha antecedentes^{xiii}, mas, mesmo esses, não possuíam a escala e a envergadura que desejavam ter os projetos construtivistas: queria-se instaurar o “homem novo” em toda a URSS. Além dos ideais políticos e sócias, o construtivismo intentava promover uma revolução cultural em uma união soviética de enorme população camponesa pauperizada e analfabeta. A crença na execução desse projeto tão abrangente e profundo residia na ideia,

exaustivamente tratada aqui, de que os espaços são os condicionantes maiores das práticas das pessoas. Porém, escudados nos preceitos de Vladimir Maiakvoski^{xiv} de que o simples fato de se ter a classe trabalhadora no poder não obriga sua onisciência, os urbanistas sabiam que o homem novo não apareceria espontaneamente, sem uma ajuda do que se chamava de “pedagogia do espaço”. As máquinas revolucionárias que fariam o povo sentir as virtudes professorais do parque urbanístico e arquitetônico soviético ficariam conhecidas como os “condensadores sociais”. Eram condensadores

“todas as obras que levaram os usuários a se comportarem de maneira nova, que os obrigava a romperem com seus hábitos e que introduziam em suas práticas cotidianas comportamentos livres de todo o reflexo individualista. Em suma, trava-se de todos os equipamentos cuja utilização tinha por consequência a socialização das atividades até então individuais. Essa socialização tinha por objetivo imediato facilitar a vida cotidiana e libertar as mulheres dos trabalhos domésticos. Mas, além desses objetivos a curto prazo, visa-se a transformação completa da natureza humana e da vida em sociedade.” (KOPP, 1990. p. 80)

Nota-se aqui que a pedagogia desses catalisadores espaciais da nova sociedade ambicionava, a longo prazo, uma transformação estrutural do povo e do homem, ou seja, a própria revolução. Mas para isso, era necessário que se passasse por uma mudança nos aspectos mais rotinizados das práticas diárias das pessoas: para que se chegue ao futuro revolucionário, deve-se primeiro mudar o dia-a-dia. Para cumprir esse objetivo tanto mais imediato quanto essencial, os construtivistas buscaram inspiração no ideal trotskysta de “cultura do modo de vida”. A maioria das pesquisas soviéticas em urbanismo dos anos vinte se ancorou nesse preceito.

Além do marcado funcionalismo, outra característica que norteou a construção dos condensadores sociais foi o “ascetismo arquitetônico”. As obras

deveriam ser claras, mínimas e de fácil manutenção. Como no *Neues Bauen* alemão, a normatização dos espaços levaria a uma racionalização das obras: para os construtivistas, uma célula habitacional, uma peça de mobiliário ou uma fábrica só poderiam ser feitas de uma única maneira, sendo essa saída a matematicamente correta e funcionalmente perfeita já que, de acordo com os ideais da revolução, pautaria a melhora de vida das pessoas, fornecendo os instrumentos que ensejariam o “homem novo”. Logicamente, as obras da época visavam abranger a totalidade da massa soviética: a homogeneidade da sociedade pós-revolucionária encontrava par na unidade das necessidades do povo, sendo os gostos individuais e requintes subjetivos obstáculos à consecução dos objetivos urbanístico-progressistas.

A ênfase no industrialismo fazia nascer a necessidade do rompimento com a tradição que remetia a um modo de vida antigo e superado. Essa ênfase industrial trazia o processo de criação arquitetônico para a fachada dos prédios, fazendo com que a face das construções exibisse os sinais da produção industrial: o que era estrutural deveria se tornar aparente. A fábrica deixava de ser aquele ambiente cansativo de trabalho para se conformar como o símbolo dos novos tempos, tornando-se um dos mais relevantes condensadores sociais^{xv}.

Além da fábrica, um dos condensadores sociais mais relevantes seria o *Dom Kommuna* (a residência comunal): uma concepção de moradia exaustivamente experimentada por modernistas em vários lugares do mundo^{xvi}, onde as áreas de lazer e serviços das residências seriam repartidas pelas várias unidades de habitação. A instauração de uma casa mais corporativista e socializada destruiria a célula familiar capitalista, gerando modos de

organização de parentesco mais comunais como eram comunais os espaços, fazendo florescer relações interpessoais que permitiram a gênese do “homem novo”^{xvii}.

Como se percebe, os ideais que inspiravam o urbanismo soviético da época eram tipicamente sociais, políticos e culturais. O fruto do trabalho desses homens não era um edifício ou um plano diretor, mas considerações acerca dos rumos da natureza humana e das potencialidades revolucionárias do entorno urbano sobre os cidadãos – ainda que não se precisasse a silhueta formal desse entorno. Paulatinamente, o discurso revolucionário e funcionalista foi crescendo em detrimento das preocupações tanto plásticas e estéticas, quanto das questões pragmáticas relativas à viabilidade daqueles empreendimentos. Com a mitologia da mudança aumentando na ordem inversa da sua possibilidade de execução, o problema de se transformar aquele extenso discurso em cidades e unidades de habitação foi se tornando uma quimera cada vez maior: o texto e o sonho já não cabiam mais nos edifícios.

Uma vez que o discurso estava muito mais no plano das ideias do que do pragmatismo, questões simples e fundamentais para o estabelecimento do construtivismo foram negligenciadas, o que impediu que o movimento concretizasse seus planos. Em nenhum momento se cogitou ver se o setor industrial estava apto a ensejar construções daquela complexidade e com aquele grau de abrangência: não estava. O desenvolvimento da indústria soviética desse período não acompanhava a velocidade dos sonhos de seus urbanistas, e dessa forma as obras dos construtivistas russos mostraram-se irrealizáveis dado o nível de atraso do parque industrial do pós-primeira guerra.

Com uma indústria incipiente, a famosa abrangência e profundidade da ambição construtivista teve de se restringir a ações de menor alcance. Embora com alguns feitos pontuais, o gesto modernista não penetrou no tecido urbano amplamente pensado. A noção de “condensador social” só se deixou ver em algumas unidades de construção individualmente concebidas, não deitando seus esforços na malha metropolitana global. Embora tendo instaurado núcleos de catálise humana esporádicos, o tecido urbano era ainda o antigo: não se tinham mais que estátuas modernas expostas em um pátio tradicional. O solo onde a casa construtiva fincou seus alicerces progressistas estava contaminado de arcaísmo. É na tentativa de redesenhar a malha urbana como um grande “condensador social” que, nos anos trinta, os construtivistas irão se transformar no “Setor de Edificações Socialistas”, mas o problema permanece e o novo modo de vida não passa da calçada das casas revolucionárias.

Além de tudo isso, a aceitação cega dos ideais pós 1917 fez com que o urbanismo soviético deixasse de ser o protagonista de suas decisões para se colocar em uma posição subserviente em relação ao partido. O movimento era mais um braço intelectual-artístico do diretório comunista do que uma vanguarda autônoma legisladora dos seus próprios desígnios. Por um lado, as inconstâncias e dissidências internas do partidão desarticulavam o movimento urbanístico que se queria monista; por outro, o caráter excessivamente utópico e abstrato da narrativa construtiva (já se falava em “desurbanismo”) entrava em conflito com os ímpetus pragmáticos e urgentes do diretório. As assimetrias e divergências de prioridades entre políticos e artistas foi pesando sobre o lado mais fraco da balança e assim, o construtivismo entrou em um caminho sem volta de ilegitimidade institucional. Na virada dos anos vinte para os trinta,

aqueles ideais de revolução e igualdade tão caros ao outubro de 1917 e aos construtivistas foram desaparecendo em um passado distante.

Ambições demasiadamente etéreas para se concretizarem em ações urbanas, uma indústria pauperizada e um partido desfavorável: o promissor horizonte construtivista de fé no futuro foi, paulatinamente, se transformando no pesadelo de um presente despedaçado. Mesmo com todos esses inconvenientes se desenhando, o discurso revolucionário, funcionalista e processual construtivista estava lá, inflando a cada tentativa frustrada de se concretizar. Era preciso fazer algo com aquela força latente de mudança. Sem poder se projetar sobre a realidade urbana russa e se efetivar em obras realizadas, o discurso modernista foi se voltado para dentro dele mesmo, tematizando aquilo que antes lhe inspirava. O que estava no ponto de partida passou para o momento da chegada: a força motriz funcionalista que impulsionava a livre imaginação arquitetônica se transformou na forma cristalizada a ser atingida que refletia a antiga ambição revolucionária. Não se tratava mais de fazer a revolução através das obras, mas de fazer com que as obras expressassem a extinta vontade transformadora. Os condensadores sociais, que eram os instrumentos da mudança vindoura, viraram o reflexo da novidade impossível. O pragmatismo funcionalista se converteu na contemplação formal.

Os ideais revolucionários renunciaram de espontaneamente iluminar a criação urbanística soviética e passaram a ser seu tema. Liberdade política se converteu em obrigatoriedade estética. A revolução, que era uma instintiva influência a livre criação de formas, agora era um tema a ser necessariamente representado. A estranheza das obras construtivistas, que se pretendia tão

natural, vai se tornando proposital. As espaciais realizações construtivistas mais referenciavam uma sociedade desejada do que de fato a proporcionavam. A orientação de Maïakovski “construtivistas, tomem cuidado para não se tornarem outra escola estética”^{xviii} acabou por cair no esquecimento. A novidade, que até então era inspiradora, vira uma obrigação. Mudança é um assunto, não um espírito. O que era função agora é forma.

Com o aumento do poder de Stalin no cenário político nacional, um novo grupo intitulado União dos Arquitetos da URSS se reúne em torno da figura do líder e ensina o que ficou conhecido como *Realismo Socialista*. Calcado na tradição e na hierarquia, o realismo vai se consolidando como o novo debate em matéria de arquitetura, urbanismo e, como não poderia deixar de ser diferente, estética. No ano de 1932 já não se ousa incorrer no menor experimentalismo e as pesquisas em matéria de arquitetura e urbanismo praticamente desaparecem. No dia 29 de maio de 1939 uma resolução do governo circula pelo país restringindo os usos do termo “modo de vida”, intentando-se atingir uma maior objetividade do debate. A expressão vai sendo cada vez menos utilizada até que, finalmente, desaparece do campo lexical dos arquitetos soviéticos.

O percurso de causa a estilo do construtivismo soviético é simétrico à trajetória de promessa a protocolo do comunismo daquela nação. O que evidencia que as duas narrativas, em seu nascedouro, se confundiam na mesma ambição transformadora. A espiral crescente de estetização do urbanismo é irmã siamesa do processo de aparelhamento violento do regime. À medida que a função vai virando a forma e a causa o estilo, o sonho vai se convertendo na ditadura.

A experiência francesa: Le Corbusier e o espírito novo

A experiência modernista francesa, encarnada na figura de Le Corbusier^{xix}, conseguiu ser a um só tempo sintética e diferenciada. Se por um lado o urbanismo da França desse período funcionava como um movimento-encruzilhada que reunia em torno de si características distribuídas pelas experiências arquitetônicas de outros países, por outro, o mesmo movimento apresentou traços próprios que conferiram a sua trajetória nuances muito específicas.

Elementos obrigatórios no urbanismo modernista como industrialismo, progressismo, mecanicismo, preocupação com as questões sociais bem como o acento funcionalista atravessado pela crença de que os espaços são condicionantes das práticas foram, novamente, reaproveitados no modernismo de Le Courbusier. Mas dessemelhanças do contexto político e social francês da época em relação ao de seus vizinhos conduziram a produção corbusiana por caminhos diferentes.

Em primeiro lugar, a profissão de arquiteto não era regulamentada na França. Os que ambicionavam exercer a atividade deveriam frequentar a escola especial de arquitetura, adquirindo nível técnico, e se quisessem ser funcionários do governo, teriam de obter o diploma da escola de belas artes. Dentro desse séquito, uma elite monopolizava o conjunto das obras públicas: fala-se aqui daqueles que, além do diploma da escola de belas artes, foram premiados pelo júri do grande prêmio de Roma: uma comenda que só agraciava projetos experimentados no classicismo e na tradição nacional. Era dessa “elite” que saíam os projetos de habitação franceses.

Se o debate francês acerca da habitação era de acento marcadamente estético, reacionário e tradicionalista, no campo político e social o quadro não era muito melhor: ao contrário do que ocorria na URSS e na Alemanha, não havia uma política habitacional reivindicativa na França da época. O “povo”, que sempre fora o cliente por excelência do modernismo, estava preocupado com questões mais imediatistas em matéria de habitação como a subida do preço dos alugueis e, dessa forma, via com péssimos olhos a inovação em matéria de residência uma vez que isso poderia significar um aumento das despesas. Uma revitalização conservadora dos cortiços se apresentava como uma medida mais segura e bem vinda que a demolição com vistas a se fazer algo novo.

Além disso, e aqui mais uma vez se separando do cenário político de seus vizinhos, de 1918 a 1936, a direita ocupou o poder na França, não sendo do interesse desses dirigentes mudanças estruturais na política habitacional e no modo de vida dos franceses.

Conservadorismo estético, apatia popular e tradicionalismo político: o quadro era totalmente desfavorável para o surgimento de uma produção modernista e revolucionária. Ainda que as paisagens sócio-históricas alemã e soviética oferecessem dificuldades para a implementação de uma nova arquitetura, tratavam-se de obstáculos que coadunavam à mudança; mas no caso da França, as intempéries sugeriam o conformismo.

“Foi a sina particularmente triste de Le Corbusier morar e trabalhar na França. Quem na França ia aceitar os termos de um reduto de arquitetura? Que seriam: ‘Doravante, quem quer que deseje se banhar naquela luz divina deve vir a nós, ao nosso reduto, e aceitar as formas que criamos. Não permitimos alterações, nem encomendas especiais nem imposições de clientes.’ Quem se aventuraria! Praticamente ninguém, a não ser

que estivesse possuído em um amor semelhante ao da mãe de Corbu ou fascinado pelo *Le Moderne*, como o urbanizador Frugés, que encarregou Le Corbusier de projetar apartamentos econômicos na cidade de Pessac, Bordeaux, em 1925. A maioria dos mortais em posição de encomendar edifícios preferiam o estilo Belas-Artes, a síntese dos últimos dias dos reflorescimentos que começaram na Renascença. Os redutos nem possuíam *público*, nem *clientela* no sentido comum. A realidade brutal é que era difícil os arquitetos de redutos arranjam trabalho a não ser que houvesse um governo – normalmente socialista – que tivesse realmente decidido: precisamos imprimir um novo estilo por aqui, e parece que vocês têm um. Tomem aqui o orçamento; façam o que quiserem.” (WOLFE, 1991. p. 26)

Le Courbusier teve de lidar com as ferramentas que tinha: se faltava uma vanguarda a qual poderia se filiar, coube ao arquiteto fomentar seu próprio manifesto. Se a indiferença do povo fazia com que este não enxergasse as reais necessidades de sua classe, deveria Corbusier abrir os olhos da massa e, enquanto isso, já que não havia a clientela típica do modernismo, o arquiteto teve como seus primeiros clientes a elite intelectual e artística parisiense da época, sendo este círculo o espaço de gestação do modernismo francês. De igual maneira, a desvantagem da falta de uma esquerda disposta a apadrinhar sua produção foi convertida na vantagem de se fazer uma “arquitetura sem patrão”: não sendo tributário de nenhum dogmatismo revolucionário da época (como o construtivismo soviético), Corbusier mostrou-se fiel apenas às suas próprias crenças, desinteressando-se pela filiação política do líder que quisesse por em prática suas ideias^{xx}: atitude que o fez ser mal recebido tanto pela esquerda como pela direita.

Quando passamos pelas experiências modernistas soviéticas e alemãs, insistimos no fato de que essas narrativas nasceram como causas antes de se tornarem estilos. Ao afirmarmos que a causa a que servia a arquitetura de Le Corbusier era própria, não se quer dizer que se tratava de uma arquitetura sem

causa; muito pelo contrário. O modernismo corbusiano nasce antes como causa do que como escola artística assim como o dos seus vizinhos. Isso é tanto verdade que, o livro que enseja sua proposta arquitetônica é, não um tratado de estética ou um manual contendo as diretrizes que deveriam orientar a concepção da forma modernista, mas um *manifesto*. As ideias chave do urbanismo francês encontram-se reunidas nesse manifesto, escrito no tom convidativo e grandiloquente de quem intenta reunir acólitos para uma árdua luta. Dessa maneira, o urbanismo de Corbusier, assim como o do Bauhaus e do construtivismo, nasce como uma causa, e uma causa política.

Como foi dito mais acima, ainda que sintético, o modernismo francês era *sui generis*, e aqui suas idiossincrasias começam a aparecer. Ainda que se trate de uma questão política, a causa e a visão de mundo e de arquitetura que Corbusier tinha eram bastante específicas; e isso já se revela no título da obra: *Por uma Arquitetura*^{xxi}. No caso do Neues Bauen e do Construtivismo, havia um descontentamento com o presente, com a sociedade vigente e com o estado da natureza humana. Por isso a arquitetura seria uma ferramenta que nos levaria para um novo estágio evolutivo. Arquitetura era um elemento possibilitador da revolução: abraçava-se o modernismo para que se abandonasse o presente e se adentrasse no futuro. A arquitetura era um meio.

Não é essa a leitura que faz o modernismo francês. Corbusier não estava insatisfeito com o presente nem achava que o espírito humano deveria mudar: a era da modernidade era a atual e a natureza do homem já era – na verdade sempre fora – a alma moderna. Sendo assim, não se trata de abandonarmos o presente arcaico em nome do futuro perfeito, pelo contrário: nossa época é que é o desenlace do desenvolvimento moderno; ao invés de

virarmos às costas para ela vislumbrando o futuro, o que temos que fazer é aceitarmos nossa condição atual de desenvolvimento para que possamos usufruir de todas as benesses que o contemporâneo tem a oferecer. O futuro é hoje, só precisamos enxergá-lo. Sendo assim, o problema não é o de como se chegará ao amanhã, mas sim, como se enxergará a relevância histórica do hoje. O apelo que Corbusier faz em seu manifesto não é o de se revolucionar o presente ou caminhar para o futuro, mas para que se acabe com a miopia que turva nossa visão para as prioridades dos nossos dias. Portanto, a arquitetura deixa de ser uma condição de possibilidade para a revolução para se transformar em uma opção a ela. Não se deve fazer arquitetura para que haja revolução, mas justamente para que não seja necessário fazê-la.

“Trata-se de um problema de época. Mais ainda, do problema da época. O equilíbrio da sociedade é uma questão de construção. Concluímos com esse dilema defensável: arquitetura ou revolução” (CORBUSIER. 2004. p. 74)

Não é mais o caso de se tratar a arquitetura como um ferramenta ou um meio, mas como um fim nela mesma: a cidade moderna não é uma etapa pela qual devemos passar para chegarmos ao futuro, mas o próprio estado futuro presentificado no qual devemos nos estabelecer. O título do manifesto deixa isso claro: não se trata de uma obra que defende o amanhã pós-revolucionário *através* da arquitetura, mas que defende a própria arquitetura como o amanhã que se inscreve nos nossos dias.

Como não poderia deixar de ser diferente, para Corbusier o entorno urbanístico desempenha um papel condicionante sobre a alma humana. Mas para ele, o problema não é o de como a forma modernista irá instaurar o espírito modernista^{xxii}: essa alma já está pronta desde o aparecimento do

homem sendo a própria natureza humana já há muito terminada, naturalmente concebida. O trabalho que a malha urbana moderna deveria desempenhar seria apenas o de acordar o espírito do sono no qual os estilos antinaturais o atiraram, fazendo com que essa natureza modernista se enxergue como tal. O problema não é instaurar o novo, mas fazer com que ele se perceba. Não se trata de inventar, mas de relembrar.

“No doloroso nascimento desta época que se forma, afirma-se uma necessidade de harmonia. Que os olhos vejam: esta harmonia está aí, função do labor regido pela economia e condicionado pela fatalidade da física. Esta harmonia tem razões; não é o efeito de caprichos mas o de uma construção lógica e coerente com o mundo ambiente. Na ousada transposição de trabalhos humanos, a natureza está presente, e tanto mais rigorosamente quanto difícil era o problema. As criações da técnica mecanicista são organismos que tendem à pureza e sofrem as mesmas regras evolutivas que os objetos naturais que suscitam nossa admiração. A harmonia está nas obras que saem da oficina ou da usina. Não é arte, não é a sistina, nem o erecteion; são obras cotidianas de todo um universo que trabalha com consciência, inteligência, precisão, imaginação, ousadia e rigor...” (*Ibid.* 31)

Na visão de Corbusier, *natural*, *normativo*, *moral* e *estético* são quatro elementos que se plasmam no mesmo corpo, constituindo assim tanto o espírito de sua época como a consciência dos indivíduos. O que é próprio à natureza humana é a regra, e esta dogmática natural traz em si não só a marca do bom, como do belo^{xxiii}. O arcaísmo mais primitivo é simétrico à normatização mais regulamentada, sendo o auge da moralidade o triunfo da beleza. A modernidade é nossa natureza. O homem é a morada da ordem. Contrariando a máxima latouriana^{xxiv}, para Corbusier, nós *sempre* fomos modernos.

As palavras do próprio arquiteto evidenciam o que se está querendo dizer:

“A arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da

natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo. As leis de gravidade, de estática, de dinâmica se impõem pela redução ao absurdo: ficar de pé ou desmoronar-se. Um determinismo soberano ilumina diante de nossos olhos as criações naturais e nos dá a segurança de uma coisa equilibrada e razoavelmente feita, de uma coisa infinitamente modulada, evolutiva, variada e unitária. As leis físicas primordiais são simples e pouco numerosas. As leis morais são simples e pouco numerosas.” (*Ibid.* 15)

“A arquitetura age sobre padrões. Os padrões são coisas de lógica, de análise, de estudo escrupuloso. Os padrões se estabelecem a partir de um problema bem formulado. A arquitetura é invenção plástica, é especulação intelectual, é matemática superior. A arquitetura é uma arte muito digna. O padrão, imposto pela lei de seleção, é uma necessidade econômica e social. A harmonia é um estado de concordância com as normas de nosso universo. A beleza domina; ela é criação puramente humana; ela é o supérfluo necessário somente àqueles que têm uma alma elevada. O cone de melhor penetração, saído da experimentação e do cálculo, confirma as criações naturais, o peixe, o pássaro etc. Aplicação experimental: O dirigível, o automóvel de corrida. Mas é preciso primeiro tender para o estabelecimento de padrões para enfrentar o problema da perfeição.” (*Ibid.* 24)

“Quando o tipo é criado, estamos às portas do belo.” (*Ibid.* 31)

“O instinto primordial de todo ser vivo é de se assegurar um abrigo (...). É uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido hoje: arquitetura ou revolução.” (*Ibid.* 51)

“Não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a ideia é constante desde o começo.” (*Ibid.* 14)

“Medindo, ele [o homem] estabeleceu a ordem. Para medir, tomou seu passo, seu pé, seu cotovelo ou seu dedo. Impondo a ordem com seu pé ou com seu braço, criou um módulo que regula toda a obra; e esta obra está em sua escala, em sua conveniência, em seu bem-estar, em sua medida. Ele se harmoniza com ela; isso é o principal.” (*Ibid.* 14)

“A geometria é a linguagem do homem”. (*Ibid.* 44)

“A maioria dos arquitetos não teria esquecido hoje que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é função direta dos instintos humanos?” (*Ibid.* 15)

“O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. A criança que titubeia tende para o eixo, o homem que luta na tempestade da vida se traça um eixo. O eixo é o ordenador da arquitetura. Fazer ordem é começar uma obra. A arquitetura se estabelece sobre eixos. Os eixos da escola de belas-artes são a calamidade da arquitetura. O eixo é uma linha de conduta para um fim. Em arquitetura, é necessário um fim para o eixo.” (*Ibid.* 26)

“Em todo homem moderno, há uma mecânica. O sentimento da mecânica existe motivado pela atividade cotidiana. Esse sentimento é, em relação à mecânica, de respeito, de gratidão e estima. A mecânica traz consigo o fator de economia que seleciona. Há no sentimento mecânico, sentimento moral. O homem inteligente, frio e calmo adquire asas. Procura-se homens inteligentes, frios e calmos para construir a casa, para traçar a cidade.” (*Ibid.* 77)

“A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbítrio. Proporciona a satisfação do espírito. O traçado regulador é um meio; não é uma receita. Sua escolha e suas modalidades de expressão fazem parte integrante da criação arquitetural.” (*Ibid.* 81)

“Necessitamos de cidades traçadas com espírito utilitário e cujo volume seja belo (...). Necessitamos de ruas onde a limpeza, a adequação às necessidades de habitação, a aplicação do espírito de série na organização das obras, a grandeza de intenção, a serenidade do conjunto encantem o espírito e proporcionem o charme das coisas nascidas com felicidade.” (*Ibid.* 33)

“Onde reina a ordem, nasce o bem estar.” (*Ibid.* 12)

Perdido em elementos excessivos, o espírito humano estava cego para o que lhe era essencial: sua condição moderna. Iluminado pela certeza de que os espaços determinam as práticas e as consciências, Corbusier propôs que se produzisse uma arquitetura enxuta, econômica e higiênica em que o gesto formal se redimisse às suas potencialidades funcionais tentando-se com isso fazer com que a alma humana se despidesse do que não lhe pertencia e voltasse à sua modernidade natural. Para que o espírito reencontre o que lhe é básico, deve-se fazer uma arquitetura igualmente básica.

“É preciso fugir da vaidade. A vaidade é a causa das vaidades da arquitetura.” (*Ibid.* 31)

“Estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a emoção-tipo. Eis aí. Isso é capital. Isso é tudo. Digno período que se anuncia no qual o homem abandonou o luxo.” (*Ibid.* 32)

“As civilizações avançam. Deixam a idade do camponês, do guerreiro e do sacerdote, para atingir o que se chama justamente a cultura. A cultura é o resultado de um esforço de

seleção. Seleção quer dizer afastar, podar, limpar, fazer sobressair nu e claro o essencial.” (*Ibid.* 23)

Sendo assim, a questão da casa emerge como o maior problema daquele tempo. A conciliação da natureza humana com sua época – o “retorno à ordem geral” – seria atingida através da produção em série^{xxv} de habitações funcionalmente desenhadas.

“O problema da casa é um problema de época. O equilíbrio das sociedades hoje depende dele. A arquitetura tem como primeiro dever, em uma época de renovação, operar a revisão dos valores, a revisão dos elementos constitutivos da casa. A série está baseada sobre a análise e a experimentação. A grande indústria deve se ocupar da construção e estabelecer em série os elementos da casa. É preciso criar o estado de espírito da série. O estado de espírito de residir em casas em série. O estado de espírito de conceber casa em série. Se arrancarmos do coração e do espírito os conceitos imóveis da casa e se encararmos a questão de um ponto de vista crítico e objetivo, chegaremos à casa-instrumento, casa em série, sadia (inclusive moralmente) e bela pela estética dos instrumentos de trabalho que acompanham nossa existência. Bela também com toda animação que o sentido do artista pode conferir a órgãos e espíritos puros.” (*Ibid.* 3)

Dessa maneira, a adornação estilística e o formalismo estético passam a ser encarados como inimigos da história, ferramentas ideológicas que, com seu barroquismo excessivo, criam obstáculos ao reencontro do homem consigo e com seu tempo^{xxvi}. Economizar formas para que se atenha ao minimalismo da função; o novo estilo é a falta de estilo: surge a *estética do engenheiro*.

“Os engenheiros fazem arquitetura porque empregam um cálculo saído das leis da natureza e suas obras nos fazem sentir a harmonia. Existe então uma estética do engenheiro, pois é preciso, ao calcular, qualificar certos termos da equação, e aí é o gesto que intervém. Ora, quando se maneja o cálculo estamos num estado de espírito puro e, neste estado de espírito, o gosto segue caminhos seguros. Os arquitetos saídos das escolas, essas estufas onde se fabricam hortênsias azuis, crisântemos verdes e onde se cultivam orquídeas sujas, entram na cidade com o espírito de um leiteiro que venderia seu leite com vitriolo, com veneno.” (*Ibid.* 6)

A síntese promovida pela estética funcional e econômica do engenheiro entre o belo, o bom, o natural e o moderno levaria o homem a enxergar de tal maneira seu verdadeiro papel histórico que entraríamos em um estado de júbilo nunca antes visto. O parentesco entre a forma enxuta e o espírito elementar se processaria com tal vigor que cairíamos em um estado de felicidade:

“O diagnóstico é que, para começar do começo, o engenheiro que procede por conhecimento mostra o caminho e tem a verdade. É que a arquitetura, que é coisa da emoção plástica, deve, no seu domínio, começar pelo começo também e empregar os elementos suscetíveis de atingir nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais, e dispô-los de tal maneira que sua visão nos afete claramente pela delicadeza ou pela brutalidade, pelo tumulto ou pela serenidade, pela indiferença ou pelo interesse; estes elementos são elementos plásticos, formas que nosso olhos veem claramente, que nosso espírito mede. Esses formas primárias ou sutis, brandas ou toscas, agem fisiologicamente sobre nossos sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblíqua, etc.) e os comovem. Sendo afetados, somos suscetíveis de perceber além das sensações grosseiras; nascerão então certas relações, que agem sobre nossa consciência e nos conduzem a um estado de júbilo (concordância com as leis do universo que nos dirigem e às quais todos os nossos atos se submetem) em que o homem usa plenamente de seus dons de lembrança, de exame, de raciocínio, de criação.” (*Ibid.* 10)

“O olho do espectador se move em um espaço feito de ruas e de casas. Recebe o choque dos volumes que se elevam à volta. Se esses volumes são formais e não-degradados por alterações intempestivas, se a ordenação que os agrupa exprime um ritmo claro, e não uma aglomeração incoerente, se as relações entre os volumes e o espaço são feitas de proporções justas, o olho transmite ao cérebro sensações coordenadas e o espírito retira delas satisfações de ordem superior: isso é arquitetura.” (*Ibid.* 12)

Realizada a síntese do engenheiro, forma e espírito modernos caminhariam no mesmo compasso. Tornada nítida a verdadeira silhueta de nossa época, o homem faria as pazes com seu tempo e assim, normatividade cósmica e subjetividade espiritual voltariam a ser um só.

“A harmonia é um estado de concordância com as normas de nosso universo.” (*Ibid.* 8)

(10) “Sem perseguir uma ideia arquitetural, porém simplesmente guiados pelos efeitos do cálculo (derivados dos princípios que geram nosso universo) e a concepção de um órgão viável, os engenheiros de hoje empregam elementos primários e, coordenando-os segundo regras, provocando em nós emoções arquiteturais, fazendo ressoar assim a obra humana com a ordem universal.” (*Ibid.* 10)

“A construção é para sustentar; a arquitetura é para emocionar. A emoção arquitetural, existe quando a obra soa em você ao diapásão de um universo cujas leis sofremos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em ‘relações’, é ‘pura criação do espírito’.” (*Ibid.* 42)

Ao longo desse capítulo nos dispusemos a estudar como a autorreferência fez com que o funcionalismo moderno se formalizasse, transformando a causa modernista no estilo, o fluxo no artefato. No caso de Le Corbusier essa metarreflexividade substancialista sempre foi um risco constante.

É verdade que o modernismo de Corbusier nasce como causa, mas uma causa a serviço de si mesma, fiel apenas aos próprios pressupostos e que não reverenciava qualquer externalismo. Como foi pontuado, a arquitetura não era um meio que visasse proporcionar fins que lhe escapavam, mas o próprio fim pelo qual se deveria lutar: o manifesto do arquiteto é escrito em defesa de sua arquitetura. Ora, se insistimos aqui no caráter ontologizante da autorreferência, fica claro o lugar ocupado pela arquitetura de Corbusier: uma causa que se tematiza, tomando a si mesma como objetivo de sua luta, tende a se estilizar, transmutando o acento da processualidade funcional em uma ênfase na objetivação formal.

Além disso, o processo a ser imprimido pelo modernismo corbusiano não era igual ao dos seus vizinhos, que se caracterizava por uma trajetória retilínea que apontava sempre para frente, visando o futuro e o progresso. Na

experiência francesa – marcada por sua homologia entre o cultural e o natural – o homem futurista moderno era o mesmo homem primitivo. Sendo assim, ao mesmo tempo em que Corbusier pregava uma busca pela normatização intelectual, sugeria o arquiteto uma volta a uma instintividade pré-reflexiva. O futurismo francês não deixava de ser um tradicionalismo, seu caminho de “ida” era também um de “volta”. Progredir e regredir se confundiam no mesmo ato histórico. No fim das contas, as forças contrárias e equivalentes dos vetores para frente e para trás acabavam por se anular e a dúvida sobre para qual lado se deveria caminhar era resolvida com a solução intermediária de se permanecer onde se estava: já que era do passado e do futuro, o homem modernista se reconhecia como eterno, deixando-se ver no presente. Se o antes e o depois se inscreviam nos nossos dias, portanto, era o dia de hoje o que se deveria abraçar. O manifesto de Corbusier não faz um convite ao movimento, mas à estabilidade: na querela entre buscar o amanhã e resgatar o ontem, deve-se parar e aceitar o hoje. O cabo de guerra acaba empatado e nada saía do lugar. A disputa entre os movimentos contrários era resolvida com a permanência. Nem passado, nem futuro: presente. Nem ir, nem voltar: ficar. O processo tendia para a ontologia.

Corbusier via nos estilos uma folhagem desnecessária, uma neblina que deveria ser dissipada para que se atingisse o que de fato era relevante. Por de baixo de todo esse entulho estilístico estaria a funcionalidade redentora, o âmago da criação. Aqui se percebe definitivamente o tratamento que o arquiteto dava a função: para Corbusier, “função” era o cerne, a coisa mesma, o objeto relevante que se esconde atrás da poeira dos estilos. Na prédica do arquiteto, a funcionalidade nunca foi vista como um processo, um fluxo ou uma

pedagogia, mas sim como um artefato objetivado, um tesouro ontológico a ser perseguido: essência, e não percurso. Enquanto outros urbanistas viam a funcionalidade como o trilho por onde deveria deslizar sua arquitetura, Corbusier a encarava como a última estação onde deveria aportar a obra. A dimensão processual que fazia da funcionalidade a força motriz ou o ponto de largada de onde partiria a criação estética se transforma aqui no *telos* desse caminho. A relação que se deveria estabelecer com ela era contemplativa, não pragmática. Na experiência francesa, o gesto criativo não começava na função, terminava nela. Sendo mais “coisa” do que “caminho”, era natural que a função tendesse a forma.

Causa que se tem por objetivo, movimento que permanece, função que se formaliza. A experiência francesa ilustra bem o que queremos dizer com trajetórias que se autorreferenciam e assim, trocam sua silhueta processual por uma mais ontológica. A proposta de Corbusier deixa ver bem o trajeto modernista de formalização da função ou de estilização da causa. No fim das contas, a ausência de elementos acabou por ser mais um elemento: a estética do engenheiro virou uma estética e falta de estilos passou a ser um estilo. O enxuto não estava de costas para o barroco, mas ao lado dele. A arquitetura de Corbusier, que se queria a arquitetura natural, o ponto equidistante entre as tendências, acabou por ser mais uma tendência como todas as outras. A criação francesa ambicionava ser um gesto limpo subjacente aos estilos contaminados, mas, tematizando-se, acabou por deixar a profundidade das tendências e passou a se situar na superfície, ao lado delas.

A relação pragmática e instrumental que se tinha com o modernismo se converte, na França, em uma experiência finalista e contemplativa. Le Corbusier era um criador enamorado pela função, mas não queria apenas sentir seus efeitos, mas tocar sua essência. A função não deveria ser apenas usada, mas vista; e para que seja vista, a função deve deixar de ser função e passar a ser forma. Dessa maneira, a processualidade fluida da causa se tematiza na objetividade ontológica do estético. O que era um manifesto se transformou em um decálogo; como bem disse Tom Wolfe: “Seu *Vers une architecture* era um evangelho” (1991,26). No seu livro, Corbusier afirma “Não temos mais dinheiro para construir monumentos históricos. Precisamos nos justificar.” (2004,5). Infelizmente, a justificativa se monumentalizou.

“No cerne do funcional, como todos sabiam, não residia a *função* mas a qualidade espiritual conhecida por não-burguês. E o que poderia ser mais não-burguês do que vigas de abas largas sem adornos, saídas diretamente das manoplas de um operário de construção?” (WOLFE. 1991. p. 60)

O descobrimento da América

Com a ascensão de Hitler ao poder e a disseminação do nazismo pela Europa, a maioria dos modernistas irá migrar para os Estados Unidos fugindo da perseguição política e buscando melhores condições de trabalho. Recém-chegados em uma terra estranha, os arquitetos europeus temiam que sua produção e seu discurso não fossem aceitos no novo mundo, mas a recepção não poderia ter sido melhor.

A prédica modernista encantou os jovens arquitetos americanos de uma forma inesperada, e assim, os mestres europeus receberam no estrangeiro um prestígio desconhecido por eles em sua terra natal. Na mentalidade dos principiantes estadunidenses recém-saídos da faculdade, na América se fazia

uma arquitetura pueril e adornal que se prestava a dar harmonia estética e formal às demandas rasas da burguesia, enquanto na Europa havia profissionais de fato encarregados de libertar o gênero humano, tirar a civilização da ruína e mudar o mundo^{xxvii}.

Os arquitetos responsáveis por ciceronear os europeus foram os jovens Henry Hitchcock e Philip Johnson. Johnson, filho de um rico advogado de Cleveland e então com 26 anos, doou uma quantidade vultosa de dinheiro ao Museu de Arte Moderna de Nova York para que lá fosse fundada uma divisão de arquitetura, que desde o começo passou a ser chefiada pelo próprio rapaz. Assim que chegaram aos Estados Unidos, os europeus foram recebidos com a exposição, de curadoria de Johnson, “Bauhaus 1919 – 1928”, que mostrou para o público nova-iorquino a produção alemã. Mas o que de fato contribuiu para solidificar o prestígio *Bauhausler* na América foi a obra *The International Style*, de autoria dos dois jovens. Publicado em 1932 no catálogo da mostra de fotografias e maquetes organizada pelo MoMA, *The international Style* apresentou para os Estados Unidos a essência das criações de Gropius e seus seguidores^{xxviii}.

O nome da publicação já indicava o tratamento que Johnson e Hitchcock davam ao movimento: o estilo internacional não era algo enraizado, temático e contextual, mas sim eterno, generalizado e obrigatório.

“De fato, não davam qualquer indicação de que o Estilo Internacional – e esse rótulo pegou imediatamente – tivesse se originado em um contexto social, uma terra firme, de qualquer tipo. Apresentavam-no como uma tendência inexorável, de natureza meteorológica, como uma mudança de tempo ou uma maré. O Estilo Internacional era nada menos que o primeiro grande estilo universal desde os reflorescimentos medieval e clássico, e o primeiro estilo verdadeiramente moderno desde o Renascimento. E se os arquitetos americanos quisessem pegar essa onda, ao invés de serem engolfados por ela, primeiro teriam que compreender uma coisa: o cliente só era levado em

conta na hora de custear a obra. Se cooperasse, e não fosse muito chato, admitia-se que participasse da nova visão. De que maneira isso funcionaria na prática, ninguém dizia. Uma maré precisava dar explicações?” (*Ibid.* 33)

Como sugere o final do trecho de Tom Wolfe, a vinda dos modernistas europeus para a América e a publicação de *The International Style* fizeram com que os arquitetos americanos mudassem sua opinião a respeito do próprio ofício e assim, mudassem também sua postura com relação a seus clientes. O ânimo injetado pela chegada dos redentores da alma humana fez com que o arquiteto americano abandonasse a postura subserviente de responder às demandas formais e às superficialidades estéticas de seus clientes e passasse a fazer uma obra mais de acordo com suas crenças. Os empregados viraram artistas. Agora, o consumidor obedecia ao arquiteto, não o contrário^{xxix}.

Como se percebe, quando foi da Europa para os Estados Unidos, o modernismo levou consigo sua tendência autorreferente que tanto temos frisado. O que se quer mostrar nessa etapa do nosso resgate sócio-genético é como essa migração para a América representou o último capítulo da estetização da causa moderna (ou de formalização de sua função). Do infinito feixe de sentidos que proporcionou essa transubstanciação, três razões dessa conversão americana do espírito na forma nos parecem mais nítidas: (1) uma diferença acentuada entre os contextos europeu e americano, (2) uma reverência colonial dos arquitetos dos Estados Unidos para com os europeus, (3) a formação dos redutos universitários. Nos tópicos seguintes, vamos mostrar como se articularam esses três vetores de modo que, na viagem, a causa tenha ficado na Europa e só o estilo tenha sido levado para os EUA. No novo mundo, a processualidade funcional moderna dá seus últimos suspiros até se monumentalizar na formalidade ontológica.

Assimetrias Contextuais

Quando começaram a escrever a narrativa do moderno logo depois da primeira guerra, os arquitetos europeus não acreditavam que iniciavam um movimento contextual, localizado e temporal como todos os outros: pelo contrário, ensejava-se ali o derradeiro ato histórico que promoveria o casamento do gênero humano com sua época e acabaria com as dores do homem. O modernismo era universal, generalizado, natural e obrigatório. Porém, a tentativa de implementar o movimento nos Estados Unidos revelou que o projeto modernista estava totalmente enraizado em seu contexto originário: se já era difícil desenvolver essa narrativa no cenário que o ensejou, instaurá-lo em terras estrangeiras se mostrou um trabalho extremamente árduo. As demandas que tornaram necessária a intervenção da causa moderna se revelaram necessidades típicas do homem pauperizado europeu do entre guerras e não da “raça humana”, como se cria. A empreitada americana do movimento revelou esse parentesco da causa com seu cenário de origem.

Como foi pontuado anteriormente, a paisagem histórica europeia que assistiu à gênese do modernismo era a seguinte: o continente estava destroçado pela primeira guerra mundial e havia o forte espírito de se começar tudo do zero. Vivia-se um período de grande ilegitimidade e descrença; as nações se sentiam em débito com um povo que estava completamente sem esperança. “Nobreza”, “burguesia” e “proletariado” não eram apenas categorias fantasmagóricas e etéreas, mas classes nitidamente separadas que tentavam encontrar seu lugar na nova organização social. O socialismo aparecia no horizonte das alternativas possíveis como uma opção sólida de ressurreição e para isso era necessário que o estado nação se fortalecesse para salvar a vida

de seus habitantes. Nasciam estados fortes governados pela esquerda. Foi se cristalizando a ideia de que o país seria o protagonista ativo da mudança histórica, enquanto o povo (descrente e marginalizado) seria o objeto passivo e contemplador dessa mudança. Nesse cenário, surge a causa urbana modernista. Como se sabe, o instrumento de mudança dessa causa era a arquitetura, mas ela era apenas isso: uma ferramenta; não se estava interessado em formalismos estéticos ou debates estilísticos. O que estava nascendo era um movimento político, uma causa revolucionária, sendo a forma arquitetônica resultante dela uma consequência natural do que de fato interessava: a ação salvadora. O foco desse movimento era *o povo, o homem*, o que na Europa da época significava um trabalhador de longa jornada ou um desempregado morador de cortiço, pobre, sem saúde, sem nenhuma fé no progresso e que viva entre os destroços do bombardeio e do horror da guerra.

Nos Estados Unidos da época, o que se tinha era o quadro oposto. O território americano não foi o palco da primeira guerra, muito pelo contrário: a nação saiu do conflito vitoriosa, erguendo-se como a maior credora daquela Europa endividada. Pairava no horizonte uma grande legitimidade e crença na nação. Nessa época, os Estados Unidos davam os primeiros passos significativos para se tornar a superpotência que viriam a ser, o que injetava um grande orgulho pátrio na população. Além disso, não havia aquela anterioridade do estado em relação ao indivíduo que se assistia na Europa, pelo contrário: a América ia se transformando na terra do liberalismo e o protagonista desses novos tempos seria o indivíduo, o homem comum. As pessoas não eram produto de suas nações, mas sim o contrário; quanto mais o indivíduo avançava, mais o estado recuava. Enquanto na Europa se falava

dessa massa indistinta e nivelada chamada “o povo”, nos EUA, a narrativa política se dedicava a atingir “o indivíduo”, a pessoa isoladamente concebida, captada em suas idiossincrasias e direitos pessoais inalienáveis: não se governava para a massa, mas para “você”. Aquele coletivismo europeu era aqui substituído por um individualismo acentuado. Se na Europa, o comunismo era visto como uma alternativa, nos Estados Unidos ele era abominado: a economia era dominada pelo pensamento liberal de estado mínimo, e na política a direita ocupava o poder. De igual maneira, a sociedade não estava dividida entre nobres, burgueses e proletariados (como a Europa concebia esses termos), mas sim nivelada em uma imensa massa consumidora em harmonia consigo mesma. Se o *povo* Europeu – que se transformou no cliente coletivo do modernismo – se reconhecia no trabalhador falido e descrente que perdeu a primeira guerra e hoje mora em um cortiço imundo, o *indivíduo* americano era o consumidor de classe-média cheio de sonhos com seu carro na garagem da casa aconchegante do subúrbio. De um lado, tem-se a desilusão do proletariado derrotado na guerra aguardando a intervenção do comunismo estatal, do outro, o *american way of life* vencedor, consumista e desejoso de construir seu país com toda a liberdade que o capitalismo proporcionava^{xxx}.

Ora, se o modernismo nasce como uma causa que se presta a atender às demandas de um contexto histórico específico, que papel pode essa causa desempenhar em um contexto onde essas demandas não existem? Essa interrogação não foi feita pelos arquitetos imigrantes justamente pelo fato de que não achavam eles que participavam de uma causa enraizada em um contexto histórico localizado e temporal, mas sim de um movimento

generalizado de salvação do gênero humano. Mas a experiência americana revelou que o que os modernistas tomavam pelo *homem* de todos os lugares e de todas as épocas não passava do europeu do pós-primeira guerra. Se o alvo da causa já não é mais universal, também deixa de ser universal a própria causa.

Aquela narrativa acerca de socialismo, renovação, necessidades do cliente massa, mudança, defesa do proletariado, negação da burguesia etc. que constituía *todos os aspectos* do modernismo europeu não fazia o menor sentido para os estudantes de arquitetura americanos. A não ser por uma reverência à boa vontade transformadora dos europeus, os jovens da América não apreendiam nada da natureza política daquele texto, apenas seus ecos estilísticos e formais.

“Uma fraqueza intelectual – e a salvação – do estudante americano é ter sido sempre incapaz de ficar quieto ouvindo falar de ideologia e de suas lógicas e dialéticas rigorosamente construídas. Não a aceitam e não a compreendem. Qualquer possível ligação que os conjuntos operários ou os ideais antiburgueses tivessem com um programa político, na Alemanha, Holanda ou qualquer outro lugar, fugia à sua compreensão. Só percebiam o lado sentimental da coisa.” (*Ibid.* 46)

Mas tanto os imigrantes como os cicerones queriam fincar a bandeira moderna nos Estados Unidos de qualquer jeito, e assim, tornou-se necessário abraçar uma causa desnecessária.

“Contudo... tinha que ser! Como é que alguém podia retroceder depois de ter visto a Cidade Radiosa? A grande visão da nova arquitetura europeia de conjuntos operários tinha que ser levada aos Estados Unidos pelos meios que fossem necessários, da forma que fosse possível. Ó jovem príncipe de prata^{xxx} se destacando dos destroços ao fundo.” (*Ibid.* 28, 29)

Já que a natureza processual de causa do moderno não se adaptava ao contexto estadunidense, mas mesmo assim se queria disseminar essa arquitetura no novo mundo, a alternativa que se encontrou foi deixar a prédica funcionalista e política da causa para que se aproveitasse apenas o formalismo estético e estilístico daquela arquitetura. O que antes era o cerne do modernismo é abandonado para que aquilo que representava sua mera consequência residual fosse agora tratado como o novo foco do movimento. Na Europa, o modernismo tinha uma função e o continente precisava dela, era ela, portanto, o objeto do trabalho modernista. Dessa função derivava uma forma, mas esta era uma decorrência plástica do acento funcional. Nos Estados Unidos, as demandas que tornavam necessário o funcionalismo moderno já estavam supridas, não precisando ser esse aspecto o ponto enfatizado pelos americanos. Em um cenário de esplendor e bonança, o debate central do modernismo (o funcionalismo político) estava resolvido. Cabia agora tratar de sua derivação, aquele aspecto tão evitado pelos funcionalistas europeus: a forma. Não precisando se projetar sobre uma realidade fragmentada e carente, o moderno passa a olhar para dentro de si mesmo e a dialogar com sua própria constituição. Assim, a partir dessa dobra sobre si, o modernismo faz com que suas inspirações políticas europeias se convertam em dogmas estéticos americanos. O funcionalismo político se transforma em um formalismo estilístico.

Em uma Europa atrasada, o modernismo era símbolo de progresso, prosperidade e desenvolvimento; mas em uma América já próspera e desenvolvida, o ideal de modernidade europeia era sinônimo de tradição. O percurso futurista de lá se converte no artefato monumental daqui. Uma vez

que os efeitos já foram alcançados, não importa que medidas tomar, mas que formas abraçar. Em um cenário em que a transformação já se processou, a funcionalidade transformadora não precisa mais ser pensada, basta que se realize sua consequência plástica. Aos americanos não interessava a prédica transformadora, mas apenas a forma transformada. O moderno deixa o velho mundo como uma causa para aportar na América como uma escola.

Ainda que o que tenha chamado a atenção de Johnson e seus conterrâneos tenha sido a maturidade europeia de tratar das grandes questões da humanidade enquanto nos EUA estava se discutindo a cor da sala de jantar dos novos ricos, essa atitude só comoveu os jovens americanos enquanto um bom sentimento. A parte do trabalho que lhes interessava era a criação estética europeia entendida em seus próprios termos, ou seja, a forma enquanto estilo e não aquilo que fato importava aos europeus^{xxxii}: as implicações ou os antecedentes políticos e funcionais daquela forma. Não chamava a atenção dos vitoriosos a agenda política dos derrotados, mas a curiosa estética que dela derivava^{xxxiii}.

Para os recém-chegados o cenário era esse: atrás deles, uma Europa cedendo ao Nazismo, na frente, um Estados Unidos interessado na parte de sua obra que não lhes interessava. Eternizar-se morrendo pela causa europeia ou suicidar-se se eternizando no estilo americano. Para que continuasse vivo, o altruísmo funcionalista teve de abdicar de sua silhueta processual para se conformar na natureza ontológica da autorreferência formal^{xxxiv}. A única saída para a sobrevivência do funcionalismo progressista era a sua conversão metalinguística no formalismo tradicional. A novidade política europeia se transforma na tradição estética americana e assim, a terra do bem estar social

passa a ser preenchida pela arquitetura concebida para as ruínas do mundo. Se o empreendimento moderno europeu erigia formas futuristas em um cenário de atraso, a experiência americana da mesma intenção se realizava com uma simetria invertida: a paisagem progressista era povoada pelo estilo tradicional.

“[A arquitetura dos EUA dessa época era] uma arquitetura cujo credo proíbe toda manifestação de exuberância, poder, império, grandiosidade, até mesmo animação e leveza de espírito por serem todos como o máximo do mau gosto. (...) Em suma, o estilo arquitetônico reinante, nessa verdadeira babilônia do capitalismo, foi o dos conjuntos habitacionais, concebido por um punhado de arquitetos de redutos em meio aos destroços da Europa no início da década de vinte, erguiam-se agora por toda parte, sob a forma de anexos de galerias de arte tradicionais, museus para mecenas, apartamentos para ricos, sedes de empresas, prefeituras, casas de campo. Usaram-no para toda e qualquer finalidade, na verdade, exceto para habitação”. (*Ibid.* 53)

A estetização americana da função europeia atingiu tal nível que a produção de formas calcadas nos ditames modernistas chega a um grau de reprodutibilidade que beira a estereotipia. O centro das grandes metrópoles dos Estados Unidos é tomado por um festival de caixas de vidro de Mies van der Rohe (mesmo que o sol incida diretamente pelas janelas desses arranha-céus) ou por uma enxurrada de cobertas planas de Corbusier (ainda que na cidade neve o ano inteiro^{xxxv}). O moderno princípio da funcionalidade, que deveria inspirar a liberdade minimalista da forma, se converte em um mandamento estético a ser obrigatoriamente seguido. Nos EUA (através dessa reprodutibilidade formal indiscriminada da funcionalidade moderna) a função vira a forma, a causa vira o estilo.

“Em Yale os estudantes começaram a reparar que tudo que projetavam, tudo que o corpo docente projetava, tudo que os críticos-visitantes (que faziam a crítica dos trabalhos estudantis) projetavam... parecia igual. Todos desejavam a mesma... “Caixa”... de vidro e aço e concreto, substituindo-os ocasionalmente por tijolinhos bege. Isso se tornou conhecido

como ‘A Caixa de Yale’. Desenhos irônicos da caixa de Yale começaram a aparecer nos quadros. ‘A Caixa de Yale no deserto Mojave – e lá estava o desenho de ‘a Caixa de Yale’ em meio à moitinhas de artemísia e as iúcas a nordeste de Palmdale, Califórnia. ‘A Caixa de Yale visita o ursinho Puff’ – e lá estava o desenho do cubo de vidro e aço no alto de uma árvore, a casa de brinquedos da criança do futuro. ‘A Caixa de Yale em busca do capitão Nemo’ – e lá estava o desenho da Caixa de Yale a vinte mil léguas submarinas com um periscópio no alto e uma hélice atrás. Havia alguma coisa gloriosamente desvairada nessa estória de A Caixa de Yale! – mas nada se alterou. Mesmo nos momentos a sério ninguém conseguia desenhar outra coisa *exceto* caixas de Yale. A verdade é que a essa altura os estudantes de arquitetura de todos os Estados Unidos estavam encerrados nessa caixa, a mesma caixa que os arquitetos dos redutos tinham construído em volta deles na Europa, vinte anos atrás.” (*Ibid.* 47)

Reverência Colonial

Além das diferenças de contexto entre a Europa e os Estados Unidos da época, outro fator que contribui para esse movimento autorreferente de estilização da causa modernista foi a postura dos jovens arquitetos americanos em relação aos imigrantes europeus. O deslumbramento de Johnson e seus colegas com a produção europeia do começo do século XX fez com que os americanos vissem Gropius, Mies e os outros não como colegas de trabalho ou até mesmo tutores experientes, mas sim como verdadeiros deuses vivos na terra, entidades sobrenaturais que visitavam o plano terreno^{xxxvi}. Esse tom hiperbólico pode sugerir uma má vontade nossa com os americanos. Mas o dispêndio de energia e dinheiro de Johnson e Hitchcock na recepção dos mestres europeus não deixa dúvida. Os jovens americanos eram verdadeiros curadores dos europeus e as declarações que davam na época evidenciavam sua devoção. Mas mais do que o que diziam ou dos esforços que imprimiam, o que mais ilustrava essa subserviência colonial em relação ao mestres era a produção americana: a arquitetura da jovem vanguarda estadunidense reproduzia (para não falar “copiava”) incessantemente as formas e as

linguagens europeias; e se por acaso esses rapazes fossem acusados de plagiadores do modernismo europeu, o sentimento que lhes invadia era a lisonja.

“O estilo do reduto, com os seus tabus não-burgueses, reduzira de tal modo as opções do verdadeiro crente que todo edifício, e a casa de praia não menos que o arranha-céu, acabava tendo a mesma aparência geral. E daí? Os termos *caixa de vidro* e *repetitivo*, primeiramente usados como humilhantes, transformaram-se em insígnias de honra. Mies teve muitos imitadores americanos, Philip Johnson, I.M Pei, e Gordon Bunshaft sendo os mais famosos e mais espalhafatosos. E os mais descarados. Os maledicentes diriam que cada um dos edifícios de Philip Johnson era uma imitação de Mies Van der Rohe. E Johnson arregalaria os olhos e daria aquele seu maravilhoso sorriso de falsa inocência e responderia ‘Sempre adorei ser chamado de Mies van der Johnson’. Bunshaft projetara o Lever House, sede empresarial da companhia de sabões e detergentes Lever Brothers, na Park Avenue. O edifício fez tal sucesso que se tornou o protótipo da ‘caixa de vidro’ americana, e Bunshaft e sua firma, Skidmore, Owings & Merrill fizeram muitas variações do mesmo projeto. À acusação de que só projetava ‘caixas de vidro’, Bunshaft gostava de retrucar: ‘É verdade, e vou continuar a projetá-las até fazer uma que goste. Para um hierofante do reduto, era fácil demonstrar confiança! Que lhe importava dizerem que estava imitando Mies ou Gropius ou Corbu ou qualquer um deles? Era o mesmo que acusar um cristão de imitar Jesus Cristo. ” (*Ibid.* 77)

Se na Europa, o modernismo arquitetônico estava a serviço da mudança, nos EUA ele desempenhava um papel de conservação. Como foi pontuado anteriormente, o antigo progressismo funcional Europeu era agora a nova tradição estética americana. Antes garantido pela vanguarda, o modernismo era salvaguardado agora pelos saudosistas. Enquanto a experiência no velho mundo tinha o passado como rival, o ensaio americano lutava contra o presente: não eram os tradicionais arquitetos americanos que ofereciam resistência a Johnson e seu séquito de mestres *bauhausler*, mas uma nova geração desejosa de produzir uma arquitetura nacional desligada da influência europeia. Mas, já totalmente instalada nas universidades, a estética do modernismo europeu dominava o campo artístico americano, e o prestígio

dessa criação estrangeira crescia em detrimento da produção nacional. Os mestres europeus e seus reprodutores americanos ocupavam o *star system* do mercado arquitetônico nesse período.

Ao longo dos anos 1930, uma série de artistas americanos capitaneada por Arshile Gorky reclamava do comportamento colonial do MoMA que tecia loas a uma arquitetura antiquada europeia como sendo a verdadeira arte americana enquanto os produtores nacionais eram jogados no ostracismo. A luta contra a estética europeia era tão árdua que muitas vanguardas nacionais desistiram de medir forças e findaram por imitar as formas do velho mundo também.

Paulatinamente, a história artística e arquitetônica dos Estados Unidos foi sendo reescrita e o cânone americano foi substituído por um novo legado europeu. A tradição das Belas-Artes, a obra de H.H Richardson^{xxxvii}, de Louis Sullivan^{xxxviii} e outras matrizes estadunidenses foram tidas como heréticas e rapidamente engolidas pela moderna tradição europeia. A reverência colonial à Europa já estava tão acentuada que artistas e escolas consagradas da tradição americana se viram içadas novamente a condição de vanguarda e passaram a desempenhar um papel de resistência contra esse novo passado importado. A velha tradição nacional precisou se reorganizar enquanto vanguarda para barrar essa novidade tradicional estrangeira. Fala-se aqui fundamentalmente da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright que, mesmo pagando um alto preço, se contrapôs veementemente ao *International Style* de Johnson e de seus mestres.

Entre os anos 1928 e 1935 – período em que o Estilo Internacional dominou o campo arquitetônico americano – Wright só conseguiu construir dois projetos^{xxxix}. Depois de um leve arrefecimento do jugo europeu, o arquiteto (já com mais de sessenta anos), liderando o que ficou conhecido como arquitetura orgânica, passa a ocupar o lugar da vanguarda arquitetônica americana, concebendo formas inimagináveis aos garotos do Estilo Internacional que (na casa dos trinta) só conseguiam reproduzir a estética da arquitetura europeia dos anos vinte. De 1935 até 1959 (ano da morte do arquiteto) – época em que a influência europeia sofre um sensível abalo – a ditadura *bauhausler* vai enfraquecendo e Wright faz mais da metade de sua obra.

A título de exemplo, pode-se conferir a inovação dos traços da famosa Casa da Cascata (1935) e do Museu Guggenheim de Nova York (1956) que Wright projetou respectivamente com 68 e 89 anos em comparação com a Casa de Vidro (1949) que Phillip Johnson projeta, então com apenas 43, repetindo formas já exaustivamente usadas por Mies van der Rohe na Alemanha dos anos vinte. Ou seja, o velho Wright cria, antes do garoto Johnson, formas mais desafiadoras que as linhas que o estilo internacional viria a produzir; ou melhor, *reproduzir*.

É por isso que se afirma aqui que o moderno nasce na Europa, no contexto do pós-primeira guerra, como uma causa política funcional e progressista, mas (esse *mesmo* modernismo) chega aos Estados Unidos como a escola estética formal e tradicionalista. Johnson não trata seus heróis alemães como revolucionários vanguardistas do presente, mas sim como tradicionais cânones da eternidade. A migração para a América promove esse movimento modernista sobre si mesmo que faz com que o modernismo se

autorreferencie e assim, renunciando de tematizar enquanto causa algo que lhe é externo para espelhar como estilo o que se encontra dentro de suas próprias arestas, o moderno deixa de ser uma promessa do futuro para ser um resgate do passado. Progresso revolucionário Europeu se converte em dogma estético americano. A reverência colonialista e patrimonial dos Estados Unidos faz com que o moderno seja experimentado não como uma missão, mas como um estilo: ele não é mais exercido, mas celebrado.

Como pode ser pragmático algo que é tratado como monumental? Qual é o potencial revolucionário e transformador de um texto canônico? Quais caminhos e destinos pode prometer uma narrativa que aponta para o passado? O desenraizamento e a recepção monumental do modernismo europeu na América fazem com que ele deixe de funcionalmente tematizar o futuro da humanidade para que agora passe a formalmente enxergar o próprio passado.

Os Redutos Universitários

Mesmo em sua origem política europeia, o modernismo apresentava uma forte tendência a se tematizar e a se fechar em redutos. O primeiro deles nasceu em Viena no ano de 1897. A “Dissidência Vienense”^{xl}, liderada por Otto Wagner e Joseph Olbrich nasceu disposta a romper com a tradição austríaca dominante, a *Kunslerhaus*. A partir daí uma série de outros redutos foram criados.

“Os componentes de um reduto formavam uma comunidade artística, reuniam-se regularmente, concordavam com certos princípios morais e estéticos e os anunciavam ao mundo.” (*Ibid.* 36)

Essas escolas faziam circular sua mensagem através dos manifestos. A Europa da época viu surgir uma legião de documentos desses. Lá estavam

contidas as diretrizes da missão de cada reduto, além de leves comentários sobre suas filiações estéticas^{xli}. Mas os textos que deveriam inspirar a alma dos artistas e convidá-los à liberdade criadora acabavam por se converter em verdadeiros decálogos que mais restringiam as alternativas de ação do que abriam veredas. Os manifestos não traziam princípios, mas protocolos.

“Começaram a divulgar manifestos dia e noite. Um manifesto não era nada mais que os Dez Mandamentos de um reduto: ‘subimos ao alto da montanha e trouxemos de volta a Palavra, e agora declaramos que...’” (*Ibid.* 16)

A tendência para o reduto de arte ilustra bem o percurso autorreferente de causa a estilo que temos pontuado. O reduto nada mais é que uma escola, uma igreja que converte as livres inspirações espirituais em dogmas estéticos inegociáveis. Quando sai da Europa para os Estados Unidos, essa tradição do hermético grupo de artistas refrata no sistema universitário e assim, surgem os redutos acadêmicos. Os grupos atingiram uma dimensão e uma influência tal que suas redomas artísticas deixaram os ateliês apertados em vielas europeias para ocupar agora os departamentos de arquitetura das grandes universidades americanas. Eram tão fechados quanto, só que maiores. A universidade virou um grande reduto.

O primeiro sintoma da lógica adiabática do reduto no novo mundo foi o ato de virar as costas para o cliente e olhar apenas para dentro da universidade^{xlii}. Os arquitetos privilegiados nessa época eram aqueles intelectuais puristas que ficavam trancados nos departamentos de arquitetura adaptando suas teorias ao novo contexto. Quanto menos clientes o arquiteto tivesse, mais respeitado ele era^{xliii}. Projetar muito era um ato de barbarismo, baixar a cabeça para as demandas de um público inexperiente era prostituir-se.

A meta era se encerrar nos muros universitários para conceber teorias que se encarnariam em esporádicas construções.

“O indivíduo corajoso era aquele que permanecia no reduto, mantinha-se na órbita universitária e arriscava os primeiros dez, vinte anos de sua carreira na competição intelectual, fazendo um edificíozinho ocasional, quando aparecesse uma boa oportunidade à moda de Corbu: uma casa de verão para um amigo, uma ampliação para a casa de algum membro do corpo docente e – se tudo falhasse – aquela velha possibilidade sempre à mão, do asilo para mamãe, que ela custearia. Já não bastava construir prédios extraordinários para o mundo ver. O mundo podia esperar. Agora era necessário ganhar a competição que se realizava unicamente no âmbito da arquitetura acadêmica.” (*Ibid.* 87)

A lógica do reduto dominou se assentou de tal maneira no terreno americano que era muito difícil conseguir algum prestígio de relevo fora de uma dessas escolas universitárias. Como não poderia ser diferente, as universidades começaram a frustrar as vanguardas: não bastava que surgisse um homem criativo e corajoso disposto a se contrapor àquela arquitetura (esses existiam); antes de rivalizar com as criações dos puristas era preciso destruir aquilo que era o alicerce da profissão de arquiteto nos EUA: a clausura intelectualista^{xliv}. Ao tentar vencer o jogo construindo prédios revolucionários, esses cavaleiros solitários já começavam perdendo.

Se o que importa é a obra entendida em seus próprios termos, apreciada apenas por pares acadêmicos e o cliente não passa de um intruso, não se pode chamar essa arquitetura de altruísta, funcional ou revolucionária. O que se tem aqui é uma arte ensimesmada que assim se monumentaliza de forma perene e estanque em um artefato objetivado e ontológico.

“Na realidade, indivíduos de todas as artes pareciam obcecados com a criação de igrejinhas, com a proposta de frustrar a burguesia, por menos prováveis que permanecessem as possibilidades. (...) Igrejinhas! Redutos! Códigos! Novos Arcanos! A moda europeia provou ser irresistível. (...) O século

XX, o século americano, já transcorrerá agora dois terços – e o complexo colonialista estava mais forte que nunca.” (*Ibid.* 75)

Para o argumento que por hora se desenvolve, as diferenças entre os contextos europeu e americano, o tratamento subserviente e monumental que os arquitetos dos EUA deram aos recém-chegados *bauhausler* (fazendo com que autodeclarados futuristas revolucionários fossem tidos como guardiões da tradição) e autotematização do reduto nos corredores das universidades se apresentam como três forças que se cruzam para que a experiência moderna americana complete o arco da causa ao estilo, ou da formalização ontológica da funcionalidade processual.

O Pato e a Caixa

O purismo dogmático moderno tinha chegado a tal nível que só uma hipérbole no sentido oposto poderia abalar aquela crença. Em defesa do formalismo, da adornação barroca e do excesso são publicadas as obras “Complexity and Contradiction in Architecture” (VENTURI, 1966) e “Learning from Las Vegas” (VENTURI, BROWN, IZENOUR, 1972), as bíblias do pós-moderno.

Além dessa ênfase plástica na aparência das construções em detrimento dessa busca por uma essência fantasmagórica do gênero humano e da arquitetura, as publicações de Venturi pregavam um desencastelamento da atividade arquitetônica, defendendo que os profissionais deveriam abandonar seus reinos universitários e passar a construir casas normais para o americano médio com uma demanda de fato existente. Inclusive, esse cliente típico do pós-moderno deixa de ser o “povo” sem emprego que mora no cortiço bombardeado e passa a ser a classe-média consumidora americana. Os pós-

modernos se ocuparam de evidenciar que elitismo agora significava negar a existência dessa camada: nada era mais aristocrata do que construir casas para um “povo” que nunca existiu e dar as costas para as exigências de uma população que de fato está carente da ação da arquitetura.

“O *povo* agora era a ‘classe média-média, como Venturi a chamava. Vivia em loteamentos suburbanos como Levittown, fazia compras na A & P do shopping-center, e passava as férias em Las Vegas da mesma maneira que antes costumava ir a Coney Island. A classe média-média não era a burguesia. Era a massa ‘em expansão’, em oposição à massa ‘compacta’. Agir de forma esnobe com relação a ela era ser elitista. E o que poderia ser mais elitista nessa nova era, Venturi queria saber, do que a tradição miesiana do Estilo Internacional, com sua ênfase em formas ‘heroicas e originais’? O modernismo de Mies em si... tornara-se burguês!” (*Ibid.* 81)

Na arquitetura, assim como em outras áreas, o pós-moderno se esforça por satirizar o cânone ao invés de acabar com ele. Com um tom irônico de criatividade questionável, os pós-modernos queriam evidenciar a seus antecessores o ridículo de seus exageros e o faziam muitas vezes mostrando como eles, modernistas, não eram muito diferentes do pós-moderno. A tática é conhecida: ridicularizar-se e estender a ironia. Ainda que infundáveis críticas caibam ao movimento, uma dessas investidas pós-modernas é útil para que ilustremos o desenlace da trajetória modernista de funcionalismo a formalização: o Pato de Long Island.

Na beira da estrada de Long Island havia um comércio que vendia patos para os fazendeiros da região. O estabelecimento seria só mais uma venda como muitas outras a não ser por um fato singular: a loja que vendia patos tinha o formato de um pato! Os pós-modernos adoraram aquilo: abandona-se completamente o primado da função (imagine a praticidade de uma construção com esse formato) em nome da forma. Estruturalmente, a loja era um retângulo

como todos os outros, mas aquela estrutura “básica, necessária, mínima, funcional e higiênica” fôra, de forma excessiva e desnecessária, coberta pela forma gigantesca, hiperbólica e carnavalesca de um pato. A função daquele estabelecimento era vender patos e o que comunicava isso ao público era uma fachada, um adorno que, do ponto de vista funcional, não desempenhava papel nenhum. Ao ver um prédio em formato de pato, o fazendeiro sabia que ali se vendia patos, e isso era arquitetura. O prédio era uma fachada que não escondia nada atrás de si, tudo o que ela tinha a dizer estava dito na superficialidade opaca de sua forma estética. Passa-se ao largo do minimalismo da função para que se abraçasse a excessividade do formal. A forma não segue mais a função, segue apenas a si mesma. Praticidade, funcionalismo, estruturas elementares devem ser preocupação de engenheiro; cabe à arquitetura enfeitar, exagerar e comunicar através da fachada, da fôrma plástica, até mesmo se isso vier em detrimento da funcionalidade.

Isso era tudo o que os modernistas abominavam. Condenavam o Pato porque ele era uma forma desnecessária sem função alguma, ou pior, uma estética exagerada que se apresentava em detrimento da função, algo inumano e antinatural que só poderia fazer muito mal ao homem; algo sem nenhuma razão de ser que só desempenhava um insalubre papel formal e estético. Enfim, um estilo. Mas a reflexão que a escola de Venturi convidada os funcionalistas a fazer era “até que ponto vocês são tão diferentes de nós?”. O Pato era um equívoco por ser inumano, antinatural, mais formal do que funcional, indo de encontro com as demandas dos homens ao dar primazia a uma forma estilística em detrimento de uma composição pragmática. Mas o que isso difere de pegar paralelepípedo de vidro que Mies van der Rohe fez

para o proletariado pauperizado de uma nublada Alemanha destruída pela guerra e construí-lo no centro financeiro de Manhattan para que burocratas de classe-média que venceram o conflito ficassem expostos ao sol que incidia o dia inteiro pelos painéis modernistas? Ao sair do contexto europeu como a narrativa do progresso e ser recebido na América como a bula da tradição, o moderno abandonou suas potencialidades funcionais e abraçou o formalismo que ele julgava tão inócuo e prejudicial. Assim como o Pato antifuncional de Long Island afirmava “aqui se tem pato”, a caixa de Mies quente, sem sombra e em desacordo com a escala do resto da paisagem de Manhattan grita “aqui tem modernismo”. Ambas as obras são constructos formais que, em nome dessa forma, abraçam uma composição estética plástica em detrimento de quaisquer necessidades funcionais. Ambas querem, por meio da mensagem passada por sua aparência sensível, comunicar a que estilo se filiam, sendo esse diálogo imagético mais relevante que qualquer necessidade humana pragmática ou revolucionária. Pato e Caixa negligenciam apelos elementares do entorno que os abraça e dialogam apenas com eles mesmos: são formas plásticas que, acima de tudo, devem se conversar como são, sem abrir mão de sua silhueta estética.

A sátira pós-moderna produzia uma arquitetura do ridículo intentando evidenciar como todos eram igualmente ridículos. Abraçando a forma em detrimento da função, o Pato era puro estilo... A Caixa também.

Conclusão

Durante muito tempo se discutiu para saber que ato marcaria a mudança da arquitetura moderna para a pós-moderna. Uns dizem que foi o lançamento

de Learning From Las Vegas, outros que foi a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe^{xlv}. Há quem diga que foi a construção do prédio da AT&T de Manhattan. Se os adeptos dessa terceira corrente estiverem certos, então um comentário deve ser feito sobre essa suposta virada de página.

No ano de 1978, a AT&T iria construir sua sede no coração de Nova York. Com um projeto dessa envergadura, a empresa não estava disposta a correr riscos, por isso procurou um arquiteto americano canonizado e tradicional de estilo inconfundível, avesso a modismos e experimentações: Phillip Johnson. Quando todos esperavam a caixa de vidro alemã, surge, imitando os traços de uma cômoda Chippendale, o prédio mais pós-moderno que Manhattan já vira. A escola de Venturi não acreditava no que estava acontecendo, mas era verdade: aquele que se considerava a mola mestra da história admitiu que estava superado e deixou ela seguir seu curso; o guardião da tradição modernista fizera um prédio pós-moderno. Tudo estava acabado: era o fim do moderno e o início do pós-moderno.

Mas, para os objetivos desse resgate sócio-genético, nós não podemos admitir uma ruptura dessa natureza. O pós-moderno, seja por falta de coragem ou de criatividade, nunca propôs uma derrubada do cânone, mas sim um trabalho de sátira e ironia com ele. Se o objetivo não era implodir, mas ridicularizar, não pode o movimento achar que, por um acaso histórico, a brincadeira acabou ficando séria. Como se observou, o maior feito do pós-moderno não saiu das mãos de Venturi, Brown ou Jencks, mas do modernista Philip Johnson. O auge do pós-moderno aconteceu quando o arquiteto modernista dá o braço a torcer e faz um gesto de reconhecimento da existência do outro grupo. Se ser contemplado pelos funcionalistas é motivo de festa para

os estetas, está provado que o padrão referencial do que era arquitetura de qualidade nos EUA era o modernismo de sempre. De fato, aqui pode ter havido uma dobra reflexiva, mas se o moderno continuava como o cânone inegociável, talvez não seja o caso de considerar essa uma passagem do modernismo para o pós modernismo. Admitindo que não era o trilho por onde a história deslizava mas um período localizado nesse caminho, a obra pós-moderna do arquiteto modernista representa, para nós, uma passagem da fase processual do modernismo para a ontológica. Aquele fluxo infinito que conduziria o gênero humano para um novo patamar existencial se revelou um capítulo superado da história, e não da história da política ou da natureza humana, mas da arquitetura e da estética. Depois da AT&T, o moderno, em uma tentativa de se dobrar reflexivamente sobre si mesmo, admite que não é infinito, mas histórico. A causa virou o estilo.

Os elementos empíricos e históricos que nos interessavam ficarão basicamente reunidos na reconstrução sócio-genética realizada nesse capítulo. Mais adiante, será contemplada a parte mais propriamente analítica do texto em que, em uma tentativa de diálogo com Weber, tentaremos mostrar como se dá essa relação entre processo e ontologia.

Capítulo II

Rotina e Autorreferência

Introdução

O objetivo deste capítulo é analisar um binômio caro ao modelo aqui proposto: fala-se aqui do par analítico rotina/autorreferência. O que se intenta neste momento é estudar como lida com a permanência uma narrativa que se constrói prometendo a renovação; ou seja: de que maneira se pereniza um texto cuja eficácia reside na constante mudança.

Para tal, serão utilizados aqui os trabalhos de Weber acerca dos três tipos puros de dominação legítima, bem como sua sociologia da religião (WEBER, 2009). O problema weberiano que nos servirá de pano de fundo será o da *rotinização do carisma*. Como ficará claro ao longo da exposição, “carisma” e “rotina” são termos antagônicos: o primeiro é o que escapa ao plano do cotidiano, sendo puro e novo; o segundo é o próprio dia-a-dia maculado por forças de todas as naturezas e eternamente recursivo. A rotina, confusa e tisonada por muitas variáveis, precisa da espontaneidade imaculada do carisma para se orientar. Daí o carisma extrai sua legitimidade simbólica. Mas para que esta se mantenha e ela possa continuar dominando o mundo da vida, não pode o carisma se deixar contaminar por este mundo. Se o carisma se rotiniza, ele perde sua eficácia e legitimidade dominante justamente porque perdeu sua especificidade extracotidiana ao se deixar diluir no fluxo corrosivo da rotina, virando só mais uma manifestação do cotidiano.

A rotina é o mesmo, o carisma é o novo. A mesmidade carece da novidade para se orientar. Por isso o carisma domina a rotina. Mas chega um

momento em que a narrativa da novidade precisa lidar com o jugo da permanência, em que a inovação precisa se perenizar para garantir sua eficácia. Nesse momento, o carisma abandona sua silhueta extracotidiana e se rotiniza para continuar sendo ouvido. A eficácia simbólica do carisma era garantida por seu purismo: seu diferencial era sua virgindade. Mas é chegado um momento em que ele precisa abrir mão desse diferencial para continuar diferente, maculando-se para que não se extinga. Embora o carisma fosse vitorioso por não se deixar marcar pela rotina, quando a permanência se apresenta como uma necessidade para a dominação, o carisma se deixa rotinizar para que não morra. A rotina, que significava o fim do carisma, se mostra a única opção possível para que ele não desapareça para sempre. Contra a sublimação, o remédio é a diluição.

Enquanto entes apartados (um puro e inédito, o outro marcado e recursivo) carisma e rotina tinham entre si uma relação hierárquica de poder. O carisma dominava a rotina, debruçando-se funcionalmente sobre ela para orientá-la e indicar que rumos deveria tomar. Ao se rotinizar, os elementos se nivelam em um mesmo patamar: não há como o carisma projetar-se sobre a rotina uma vez que já não paira acima dela e sim se confunde em sua torrente constante. Nesse momento, o carisma se volta para dentro de si mesmo e assim, seu movimento para fora vira uma referência para dentro. O carisma dominava a rotina porque, olhando-a de cima, a tematizava; mas agora, esse mesmo carisma, envolto em rotina, se autotematiza, almejando manter a fortaleza dos dias de glória. A dominação do carisma sobre a rotina crescia quanto mais este a prescrevia funcionalmente, mas com sua rotinização e indiferenciação, o carisma passou a influenciar a rotina quanto mais tematizava

objetivamente sua própria natureza carismática. A funcionalidade externalista se transformou na objetividade internalista, a projeção virou a autotematização: por isso irá se dizer aqui que a *rotinização é o que leva a autorreferência*.

A lição cara que esse trabalho de Weber deixa para o nosso é a de que, muitas vezes, um texto precisa se trair para continuar fiel a ele mesmo, mudando para que continue como sempre foi. Mesmo quando a eficácia emana da especificidade, há momentos em que é preciso deixar de ser específico e se lambuzar no genérico para que a antiga eficácia seja mantida. É nesse instante em que conservação e mudança (ou fidelidade e traição) aparecem não como dois termos antagônicos, mas como duas experiências que se cruzam em um mesmo fenômeno, dois pratos de uma mesma balança. Intentando evidenciar essa questão no nosso modelo, explanaremos aqui como o problema weberiano da rotinaização do carisma se deixa ver na passagem do profeta para o sacerdote (*Ibid.*).

A rotinaização do carisma

Ao abordar o problema dos três tipos puros de dominação legítima, Weber sublinha as amarras contidas na dominação racional e na tradicional: a primeira negocia com um código normativo de regras impessoalmente estatuídas, a segunda presta contas com uma tradição historicamente desenhada. Já a esfera carismática, puramente concebida, se nos apresenta como uma inspiração independente posto que é alheia a qualquer imperativo temporal ou normativo. Se a racionalidade da burocracia apresenta a frieza da regra, o carisma espalha a irracionalidade do desconhecimento de códigos, e se a tradição nos impõe o jugo do passado, a narrativa carismática age

revolucionariamente renegando essa temporalidade, uma vez que sempre objetiva a boa nova. Pura e independente, já que não dialoga com regras de quaisquer natureza, o carisma é apenas vocação, e encontra sua legitimidade na medida mesma em que se faz legítima, tendo que dar provas constantes de sua eficácia. Separando-se das revoluções racionalmente orientadas que agem de fora para dentro, mudando as circunstâncias e problemas da vida, o carisma opera uma mudança íntima, que parte do interior dos espíritos, remodelando as consciências e a direção das ações para que se prescreva uma nova atitude diante da vida e do mundo.

Sendo assim, percebe-se que a especificidade da narrativa carismática é sua pureza e independência. Adotando uma lógica tipicamente extracotidiana e antieconômica, o carisma diz respeito apenas à vocação pessoal do portador do dom, estando alheio a racionalismos ou tradições. Porém, isto só se dá em *statu nascendi*: quando deseja se perpetuar e garantir a continuidade de sua eficácia, o carisma se vê obrigado a se transmutar numa narrativa mais permanente, e assim, muda substancialmente sua natureza, deixando-se contaminar agora por valores racionais ou tradicionalistas. Objetivando a perenidade, o carisma se vê obrigado a negociar com a economia e a tradição, até que acaba se diluindo nessas formas de dominação mais empíricas e cotidianas. Nota-se então que, ao optar pela rotinização, o carisma se obriga a trair sua essência justamente para que ela seja conservada. A pureza e a autonomia que outrora se configuravam como o traço distintivo do carisma devem ser abandonadas para que este continue intocável. Para que mantenha a silhueta que tinha quando da sua gênese, o carisma deve alterá-la, e se a

narrativa ambiciona se conservar como sempre foi, deve trair-se. Em outras palavras, para que o carisma continue sendo carisma, deve deixar de sê-lo.

Revolucionário, uma vez que não conhecia regras nem pressupostos, o carisma passa a admitir arestas mais conservadoras. Alheio tanto a normas como ao passado, a narrativa que nasceu informando novos valores, passa a ser controlada por antigos. A rotinização do carisma faz com que este deixe de apontar para novos tempos e passe a referenciar apenas a si mesmo: obrigando-se a se tornar mais racional e tradicionalista, o carisma passa a tematizar o próprio espírito justamente para que este não seja esquecido: o saber sagrado vira o ensinamento sacerdotal, a inspiração agora é dogma e a espontaneidade da iluminação divina torna-se a obrigatoriedade do servilismo fiel. A autorreferência sugerida pela rotinização faz com que o carisma abandone sua natureza para apenas referenciá-la e é nesse instante em que o carisma passa a ser mais obedecido do que exercitado, ou em outras palavras, a promessa vira protocolo.

Este percurso trilhado pelo carisma que parte da inspiração até chegar a obediência é ilustrado por Weber na mudança da profecia para o sacerdócio. O profeta é reconhecido como tal devido a uma revelação íntima e sua profecia é antes de tudo uma missão. Deve o profeta passar para seus fieis uma visão homogênea da vida. Esta passa a ser vista como um cosmos autocontido preñado de significado, significado este que deve servir de orientação na vida dos leigos. O profeta é antes de tudo essencialista, o que tem relevância para ele é a valoração prática das atitudes e não sua consequência lógica. A profecia deve fundamentalmente conferir uma unidade de significado para a vida e para o cosmos, porém essa visão de mundo unitária e valorada, que é

antes de tudo um postulado, passa a entrar em confronto com o mundo empírico e cotidiano dos fieis. É nesse instante em que o profeta passa a ser um sacerdote. Se a profecia é uma missão e o profeta um essencialista, o sacerdócio se desenha como um ofício e o seu executor como um finalista. A função do sacerdote é sistematizar o conteúdo da profecia e fazer com que esta oriente casuisticamente a vida dos fieis. Se o profeta postulava uma visão única e valorada da vida, o sacerdote opera, fundamentalmente, evidenciando como esta se relaciona com o mundo empírico e rotineiro. Queria o profeta, utilizando a pureza da virgindade carismática, passar ao largo da esfera mundana para que se pudesse dialogar diretamente com o divino, já o sacerdote, altera o vetor desse exercício e se esforça justamente em aproximar a narrativa profética da esfera da vida laica. O purismo essencialista da profecia vira o mundanismo finalista da narrativa sacerdotal. A palavra dos céus passa se contaminar com o mundo dos leigos. A narrativa do profeta se eterniza, como este bem queria, porém, perde sua especificidade. Vê-se abandonada a unidade interna que o profeta com tanta inspiração burilou. O finalismo positivo da narrativa sacerdotal cresce em detrimento da natureza ético-ideológica do texto profético. Para que Deus se faça presente no mundo é necessário que Ele deixe de ser Deus para ser mundo. .

Traição e fidelidade

Trajetória muito semelhante é a do urbanismo modernista: num primeiro momento o urbanista é o profeta que traz como boa nova o modernismo. Este seria o caminho que, operando uma revolução no mundo e em nossos espíritos, nos levaria a uma forma muito específica de redenção, ao prescrever a estrada rumo a uma nova vida. Se a pureza e autonomia do carisma se

manifestavam em seu alheamento a economia e a tradição, a independência do modernismo reside na sua negligencia frente ao problema da forma. O acento marcadamente funcionalista conferia ao modernismo o purismo necessário para que esta profecia fosse de fato revolucionária: passando ao largo de formalismos ou de estética, o modernismo se nos apresentava como uma causa em defesa da revolução que nos traria uma vida inédita atravessada por um novo e único significado pronto a invadir nossos espíritos. Mas, como foi dito, as profecias ambicionam a perenidade e para tal, devem trair o seu espírito se almejam manterem-se fieis a ele, aproximando-se assim da ética mundana e rotinizada. Aqui o urbanista deixa de ser profeta e passa a sacerdote: tematizando o próprio espírito, que assim deixa de ser espírito para ser tema, o sacerdote urbanista abdica de se ver preenchido pelo modernismo para tomar a atitude externalista de defendê-lo. Nesse instante, o modernismo cessa de apontar para a utopia prometida para referenciar apenas a si mesmo e assim, passa a ser mais obedecido do que exercitado. Assim como o carisma vira só mais uma forma de dominação, a causa modernista passa a ser uma escola estética como qualquer outra.

Queriam os arquitetos mudar as coisas por meio de suas ideias, mas se esqueceram que o destino de suas ideias é virar coisas^{xlvi}: no estágio de profecia, o modernismo é um discurso, e como tal, apresenta um caráter revolucionário e independente, posto que ganha a silhueta que seu profeta arquiteto quiser. Mas quando vira sacerdócio, deixa de ser discurso e passa a ser cidade, e assim, abdica da sua silhueta puramente narrativa e tem que abraçar os dogmas mundanos da forma e da estética, abandonado a liberdade discursiva para se cristalizar nas arestas estanques do formalismo. Se o

objetivo da perenização da própria natureza ironicamente obriga as essências a se traírem para que se conservem, resta a cidade modernista apenas referenciar sua antiga substância, posto que não pode mais sê-la. Se o carisma, na tentativa de se perpetuar, se vê obrigado a se extinguir, rotinizando-se em narrativas mais cotidianas e empíricas, o modernismo, da mesma maneira abandona sua natureza processual para se cristalizar enquanto cidade; e as cidades modernistas, mais do que prescreverem rotinas, são fundamentalmente rotinas feitas monumentos, como um catálogo de fazeres substancialmente construídos. É nesse momento que o modernismo se tradicionaliza, e cessa de apontar para o futuro pós-revolucionário para referenciar apenas a si mesmo.

O caso que melhor ilustra essa trajetória é o tombamento da cidade de Brasília: a capital federal que nasce como a cidade do futuro e do progresso, mas que, ao tomar rumos não imaginados na prancheta do arquiteto, opta pelo tombamento como patrimônio histórico. Da mesma forma que a visão monolítica de mundo do profeta se choca com a vida multifacetária dos fieis, o protocolo totalizador de Lúcio Costa se debate com a heterogeneidade de trajetórias dos habitantes da cidade, que não moram na sua prancheta. Observa-se aqui que a narrativa do progresso se tradicionaliza justamente para se manter progressista: Brasília deixa de ser o caminho rumo ao futuro para ser mera homenagem a este. Percebe-se a dificuldade de se conservar uma narrativa que tem por natureza jamais se conservar, mas sempre se transformar. Na tentativa de manter uma semântica tal como ela é, patrimonializando-a, o tombamento faz com que tal semântica deixe de ser o que é para que seja um patrimônio. A ideia do tombamento é conservar as

idiossincrasias do artefato eleito, mas ao mesmo tempo, essa prática apaga todas as especificidades das narrativas tombadas, já que se veem todas niveladas enquanto patrimônio. O tombamento ambiciona perenizar a natureza das coisas, mesmo que estas não intentem ser perenes: é nesse instante em que conservação e descaracterização, aparentemente antônimas, se confundem num mesmo acontecimento. As metas da cidade viram suas memórias, e é por isso que o tombamento ao mesmo tempo em que elogia as ambições da capital, prescreve a impossibilidade de sua realização.

O moderno é patrimônio, o progresso agora é história e a mudança virou permanência. A narrativa do urbanismo modernista, que encontra seu desenlace histórico no tombamento de Brasília, evidencia bem o percurso que aqui se quis sugerir com a teoria weberiana: a legitimidade do texto emana de seu purismo extraordinário e não cotidiano; a narrativa está ali para orientar o mundo, e por isso o domina. Ao contrário do mundo – que é recursivo e constante – essa narrativa é inédita e imediata. Mas chega um momento em que a profecia do ineditismo precisa se estabelecer, e é aí que emerge a questão de como o novo irá se eternizar no tempo. Nesse instante, a narrativa abre mão da especificidade que a fazia dominante justamente para que possa exercer um esboço de dominação. Dominava-se porque se era puro, mas para que essa dominação se estabeleça no tempo, esse purismo deve ser abandonado. Para que não silencie para sempre, o grito profético vira o sussurro sacerdotal. Da mesma forma, no urbanismo modernista, para que a funcionalidade não desaparecesse, ela teve de virar forma. Para que a cidade não perdesse sua razão de ser, teve ela de se transformar em patrimônio. Para que continuasse existindo, a causa modernista espontânea e processual teve

de se converter na escola estética dogmática e ontológica. Caso não se formalizasse, a função arrefeceria; do mesmo jeito, se não houvesse a conservação patrimonial, a renovação metropolitana seria dissolvida; de igual maneira, se a processualidade espontânea não se convertesse na obrigatoriedade ontológica, o fluxo teria de se interromper. Como se observa, para que tenha sua sobrevivência garantida, a narrativa precisa assumir a silhueta daquilo que, aparentemente, representaria sua morte. Mais uma vez aqui, somos obrigados a retomar o eixo desse trabalho: para que se tenha a reprodução e a permanência de uma constelação de sentidos não se deve aproximar os elementos favoráveis e expulsar aqueles aparentemente perigosos. Muitas das vezes, o que garante a continuidade do arranjo é o simétrico alinhamento das forças atrativas e repelentes que fazem com que os vetores se anulem ao se envolverem e alienarem com a mesma intensidade. No caso da dominação carismática e do tombamento de Brasília, nós percebemos exemplos de eventos que mantêm a continuidade de seus ecos simbólicos justamente por entrecruzarem em seus respectivos centros textos aparentemente contraditórios: mudança/permanência, moderno/patrimônio, função/forma. Mesmo tendo que sair da voz espontânea do profeta para a prédica normatizada do sacerdote, a palavra carismática ainda está aí. De igual maneira, ainda que tenha perdido a especificidade funcional da cidade pragmática para abraçar as arestas formais do patrimônio contemplativo, Brasília continua. A proposta original pode ter sido abandonada, mas talvez em nome dela mesma. A intenção inicial parece ter sido esquecida, mas para que sempre seja lembrada.

Conclusão

Como foi colocado, a rotinização do carisma obriga-o a tomar a postura autorreferente de tematizar a própria natureza, fazendo com que a iluminação vire obediência, a inspiração o dogma e a promessa o protocolo, até que o carisma, na tentativa de se conservar, acaba por se misturar em outras esferas da vida. De forma semelhante, a narrativa modernista nasce como uma causa (revolucionária e novidosa como a profecia carismática), mas que, para continuar garantindo sua eficácia, tem que neutralizá-la: lançando mão da rotinização que obriga a admitir arestas formais e tradicionalistas, o modernismo também se autorreferencia: a postura vira a regra, a liberdade funcionalista o formalismo estético, o preceito de que a forma deve seguir a função se cristaliza como mera forma: parecer moderno se torna mais relevante que de fato sê-lo e assim, a causa vira o estilo. Em ambos os casos, tanto na dominação carismática quanto no urbanismo modernista, vemos a problemática da *ontologização de processualidades*, em que trajetórias renunciam de ser tais para serem experimentadas, através da autorreferência fruto da rotinização, como ontologias estanques. A autorreferência é tida aqui como o grau zero dessa transubstanciação dos processos em coisas. Ambicionando a perenidade, o urbanismo modernista, assim como a iluminação carismática, sugeriu uma processualidade, porém, negligenciou o fato de que propor uma trajetória não é o mesmo que sê-la, pelo contrario, é aceitar o imperativo de que temos de nos situar em algum instante dela. Os caminhos, seja da fé carismática ou da urbanização funcionalista, podem ser infinitos, mas quem os caminha certamente não o é. A título de conclusão, deixa-se aqui a interrogação sugerida por Weber e que tão bem sintetiza a

discussão levantada nesse capítulo: “até que ponto o profeta pode cumprir sua missão ou se torna um mártir dela?”.

Capítulo III

Forma e Espírito

Introdução

No célebre ensaio dedicado a ética protestante e o espírito do capitalismo, Weber instaura uma díade conceitual que virá a atravessar toda a obra. Fala-se aqui da dupla analítica “forma” e “espírito”.^{xlvii} Como é sabido, e já se falou disso nesse trabalho, a inovação metodológica definidora do autor nessa obra é, pode-se dizer, a noção de afinidade eletiva. Esse princípio de mútua adequação – que de forma alguma se dá como uma lei eterna, mas antes sob a forma de uma afinação progressiva – imprimiu seus esforços na constelação histórica onde coexistiram uma determinada ascese calvinista e uma dada fase do desenvolvimento capitalista, fazendo assim com que se aproximassem um modelo e um impulso; ou, melhor seria dizer, uma forma e um espírito.

O trabalho de Weber em insistir em uma separação analítica entre forma e espírito, bem como seu esforço de historicizar a coexistência e a aproximação desses dois entes conceituais, foi muito benéfica uma vez que trouxe à superfície a ideia de que tal aproximação, uma vez que depende de uma variedade de fatores, pode, simplesmente, não ocorrer. Como foi dito no parágrafo anterior, não há uma obrigatoriedade histórica entre a forma e o seu estímulo espiritual. A própria história é pródiga em exemplos em que observamos um elemento sem se encontrar vestígio do outro. Igualmente enganoso, para o modelo do sociólogo, seria acreditar que a ênfase em uma dessas duas instâncias analíticas poderia vir a forjar seu par conceitual: arestas formais sólidas em nada contribuem para o cultivo de um estímulo espiritual; de

igual maneira, um *leitmotiv* amplamente desenvolvido e disseminado não pode fazer muitas coisas sem o modelo que o abraça. A negação weberiana da recíproca obrigatoriedade histórica dos dois princípios para um redesenho dessa relação sob a forma de uma possível – mas de jeito nenhum *provável* – afinidade eletiva é útil para que se entenda o processo de objetivação sofrido pelo urbanismo modernista. Para tal, faz-se necessário que se apresente o percurso desenvolvido por Weber antes que o adequemos ao nosso problema.

Ética e Espírito

Ao reconstruir os antecedentes da reforma religiosa, Weber sublinha como essa revolução no credo das pessoas não significou uma diminuição do jugo sagrado na vida dos fiéis. Aliás, muito pelo contrário: com a emergência do puritanismo e de sua ascese na Europa, o controle eclesiástico que, no catolicismo, era difuso e celestial desceu dos céus para as instâncias mais cotidianas da vida. Se antes o que se tinha era uma pouco desagradável dominação sagrada, agora se observava um marcado peso do divino na vida doméstica de todos os dias. Cada fiel deveria se comportar como um monge, de igual maneira, toda casa passava então a ser um monastério. O monumental virou cotidiano; o reino dos céus, que antes era apenas contemplado de baixo pelos homens, agora deveria ser praticado por eles em seu dia-a-dia^{xlviii}.

A interrogação que nos ocorre rapidamente, e que o próprio autor faz em seu texto, é: qual seria o sentido de se abandonar o catolicismo que, ainda que bastante dogmático, exercia uma dominação nada dolorosa em nome de um credo que prescreve de maneira insuportável um novo estilo de vida que se faz

sentir em cada pequeno detalhe do cotidiano? Mas, não se pode negligenciar o fato de que o texto weberiano conta a história de um progresso, do progresso da racionalização; assim, pode-se ter a certeza de que a passagem do catolicismo para o calvinismo é a história de uma espiral crescente de razão.

Para o autor, a grande contribuição do calvinismo para a vida moderna, ainda que tendo uma origem puramente religiosa e ambicionando nada mais que a confirmação da salvação da alma, não foi de natureza celestial. O que ficou de relevante da confissão reformada foi essa racionalidade que, de tão solidamente desenvolvida, penetrou em todas as esferas do cotidiano dos fieis fazendo com que estes conduzissem suas vidas com uma sistematicidade inédita. O ascetismo com vias de se obter, nesse mundo, a certeza de que se era um dos escolhidos do Criador forjou de tal maneira as subjetividades dos homens que, estes, passaram a conduzir suas vidas de acordo com a orientação mais racional possível. Isto se dava porque, de acordo a prédica calvinista, o meio de vida que mais agrada – ou melhor, seria dizer: o único que agrada – a Deus é o do trabalhador racional, metódico, econômico e consciente. Segundo Calvino, não se podia comprar a entrada no céu através das boas obras, mas seria possível obter a certeza de que se pertencia ao seleto rol dos eleitos através do trabalho metódico e diário. Como é sabido, para o quadro analítico weberiano, os frutos dessa boa consciência racional, sistemática e metódica de tanta relevância para o mundo moderno, só foram colhidos quando esse sentimento religioso e soteriológico estava arrefecendo e sobrevivia apenas a racionalização como legado. Ainda que os objetivos e essência da dogmática reformada fossem tão somente religiosos, as

consequências que dela derivaram extrapolaram em muito as arestas teológicas.

O auge dessa orientação racional da prática diária foi a noção de *profissão como uma vocação*. O que o Pai mais deseja de seu rebanho é que este honre a vida que lhe foi ofertada, conduzindo-se da maneira mais ascética possível para que assim possa vir a perceber os sinais da salvação^{xlix}. No seio desse modo de pensar, a profissão do fiel, e sua própria vida cotidiana, atinge um grau tão alto de racionalidade e sistematicidade que se vê içada a posição de um dever, uma missão ou, para usarmos o termo do autor, uma vocação. Se, antes, o trabalho e o próprio viver eram atitudes espontâneas e quase pré-reflexivas, agora, elas se reconheciam como modos de conduzir a existência eticamente coroados, ganhando assim um nível de metódica racionalidade nunca antes visto na história do desenvolvimento humano. Aquela liberdade irrefletida com que se conduzia a vida fora abandonada para que esta fosse agora sistematizada num método rigoroso de ação.

É indispensável sublinhar aqui que, para a leitura weberiana da teoria reformada da salvação, o que Calvino sugeria para seus fieis não era que adotassem uma ferramenta com o objetivo de atingir a certeza de que se pertence ao grupo dos escolhidos; não se trata de ensinar o devoto a se utilizar de uma técnica: o que se queria era incutir um *ethos* específico na mentalidade do crente. A ascese puritana não era um instrumento, mas sim uma ética; a condução da profissão sob a forma metódica, racional e sistemática de profissão não deveria ser algo que estivesse apenas ao alcance da mão do calvinista, mas no cerne de sua consciência. A noção de “*Beruf*” se debruça sobre o terreno da natureza e da moral, não apenas do externalismo

tecnológico¹. À medida que o autor avança em seu quadro analítico e se esclarece a relevância desse modo de pensar para a constituição da silhueta do capitalismo moderno, fica clara qual a diferença dessa fase de desenvolvimento do capitalismo em relação a suas precedentes: a pedra de toque do capitalismo moderno é justamente essa racionalidade metódica e ascética que forja de maneira indelével a consciência humana, constituindo para sempre sua subjetividade e sua ação. Portanto, falar em “espírito” do capitalismo moderno chega a soar, não seria incorreto dizer, um tanto redundante, uma vez que o diferencial da fase moderna do desenvolvimento capitalista é sua capacidade de se deixar reconhecer nos atos e nas almas enquanto um espírito. Mas se nos corpos e nas mentes o capitalismo se faz presente enquanto um espírito; para aqueles devotos reformados, o espírito que deixavam preencher seus corpos era por eles experimentado como um *ethos*, uma ética que orientava de forma racional e metódica sua vida e sua profissão que, a partir dessa influência, ganhavam uma silhueta sistêmica e um *quantum* de racionalidade ainda não experimentados na história.

Como foi dito previamente, com a entrada da ascese calvinista no cotidiano dos fieis, a vida ganha novas mediações, a existência se vê permeada por filtros racionalizantes mais severos. Seria incorreto dizer que antes do aparecimento do calvinismo na arena das religiões a vida se achava em um estado de pré-reflexividade, mas certamente, após a chegada da teologia reformada a existência perdeu um tanto da sua espontaneidade para que se enquadrasse em arestas mais sistêmicas e metódicas. Depois que o puritanismo debruçou seus esforços sobre o mundo dos crentes, o que se assistiu foi uma racionalização da vida com vias a se adquirir a certeza da

entrada no céu^{li}. Se a ascese puritana era menos uma ferramenta que uma nova consciência, não bastava que a revolução se desse apenas no plano da prática, mas principalmente no do espírito; o que se quer dizer é que não se tratava apenas de mudar suas atitudes, mas sim sua postura frente a elas e ao mundo. Não é tanto o caso de se alterar o dia-a-dia, mas levá-lo com menos naturalidade e com mais racionalidade: ou seja, as novas mediações racionais que se impunham entre o fiel e o cotidiano^{lii} deveriam se alojar em sua própria consciência, fazendo com que o processo de racionalização da vida não deixasse de ser também um crescendo da razão no espírito. É assim que se honra a obra do Salvador na terra: mesmo que o trabalho já fosse uma realidade presente no cotidiano da vida do religioso, deveria ser agora sistematizado; ainda que os esforços já fossem constantes, deveriam passar então a ser obrigatórios. A prática deve ser um dever; a vida que vale a pena se viver é aquela orientada pela ética. Como se observa, a prédica calvinista nunca sugeriu que abandonássemos a rotina em nome da ética, ou que abraçássemos o sagrado em detrimento do mundano; muito pelo contrário: ao ensinar que a vida finita deve ser racional e eticamente orientada, Calvino insistia no fato de que deveríamos investir a ética protestante *no* dia-a-dia, ou seja, construía-se uma teoria da salvação em que a ética deveria estar presente *na* vida e não *em lugar* desta. Aquele que virar as costas para a existência objetivando reverenciar Deus comete o pior dos equívocos; a postura contemplativa de fugir da rotina para se trancar no mosteiro em nada aproxima o fiel do seu Criador. O mosteiro deve ir ao mundo, Deus deve se inscrever em cada pequeno ato do crente. Na perspectiva weberiana, o desenlace não premeditado de toda essa ênfase calvinista na rotinização do

sagrado foi, a bem da verdade, a *sacralização da rotina* que investiu o trabalho diário de moral soteriológica, fazendo com que este fosse içado a condição de vocação profissional. Para usarmos as palavras do próprio autor:

“Uma coisa antes de mais nada era absolutamente nova: a valorização do cumprimento do dever no seio das profissões mundanas como o mais excelso conteúdo que a auto-realização moral é capaz de assumir. Isso teve por consequência inevitável a representação de uma significação religiosa do trabalho mundano de todo dia e conferiu pela primeira vez ao conceito de *Beruf* esse sentido. (...) O único meio de viver que agrada a Deus não está em suplantando a moralidade intramundana pela ascese monástica, mas sim, exclusivamente, em cumprir com os deveres intramundanos, tal como decorrem da posição do indivíduo na vida, a qual por isso mesmo se torna a sua vocação profissional.” (WEBER, 2004. p. 72)

A máxima que sintetiza esse aspecto do sermão puritano é “agir no mundo para que o mundo não aja em você”. O fiel de Calvino típico é a criatura que ratifica a obra do criador em troca da certeza de que será salvo. Ao nos conduzirmos de maneira racional e metódica na vida não apenas glorificamos a obra do Senhor no mundo como nos fazemos aptos a captar os sinais de que pertencemos ao grupo dos eleitos. Com a profissão encarada enquanto vocação na terra e missão divina, o sinal mais definitivo de que se estava na lista dos escolhidos era o enriquecimento honesto. O acúmulo é a finalidade da vida e a utilidade da virtude; trabalhando racionalmente honramos o Senhor e percebemos os sinais positivos de seus desígnios. O ganho se apresenta para o reformado enquanto a prova mais evidente de que seu destino era passar a eternidade ao lado do Pai^{liii}. Mas de forma alguma essa ênfase no ganho de dinheiro foi enfatizada enquanto uma prática contemplativa e autocontida de entesouramento, muito pelo contrário: a nova racionalidade metódica incutida pelo credo reformado não se prendia à atividade autorreferente do acúmulo como um fim em si, mas sim, ao esforço continuado da produção que se

comprometia a reinvestir as riquezas geradas pelo trabalho *na* própria atividade profissional, instaurando assim uma espiral crescente de retroalimentação que tinha por meta agir de forma cada vez mais racional no mundo. Esse crescendo de racionalidade que se inscrevia na atuação profissional de cada fiel na esfera cotidiana mudava a silhueta do mundo: antes da intervenção metódica do calvinista, o mundo era um emaranhado de caminhos sinuosos e heterogêneos propagando-se em vicissitudes voláteis que, em toda a sua multiplicidade, se prestavam a agir sobre a consciência do indivíduo, sempre desviando seu percurso e o mantendo preso e atordoado dentro dessa infinidade de sentidos plurais. Nesse caso, o mundo agia no indivíduo, não o contrário. Depois da entrada em cena da dogmática protestante, o trabalho metódico racionalmente orientado se conforma como uma linha reta que passa rasgando esse entrelaçado de sentidos, derrubando as paredes do labirinto de diferenças ao gerar ondas crescentes de homogeneização. O exercício profissional norteado pela razão desencanta o mundo racionalmente, nivelando de maneira monolítica com um sentido único o que antes era a topografia da multiplicidade dos significados. Quando a infinidade dos sentidos vira um sentido só, o sinuoso vira o direto, o curvo se transforma no retilíneo, a heterogeneidade que nos constrangia se conforma agora como a homogeneidade que instauramos. O mundo vira nosso instrumento e não o contrário, resignificamos o universo para que ele não nos signifique: através do trabalho racional e metódico, o mundo deixa de agir no indivíduo para que o indivíduo passe a agir no mundo. Se a atividade profissional era o ato transformador por excelência que, por homogeneizar a multiplicidade das coisas, transformava o homem no protagonista de seu universo, então, logicamente, o ócio era o inverso dessa

moeda; ou seja: o movimento que permite o florescimento dos variados encantos substanciais que atuam sobre nós em detrimento do desencanto unívoco e funcional da razão que faz com que atuem sobre as coisas.

Nesse ponto do nosso argumento, em que se esclarece a relevância da profissão como vocação e do enriquecimento como prova da salvação para a confissão puritana, já se pode perceber o tratamento que Weber dá a relação – e isto é o que aqui nos interessa – entre forma e espírito. As concepções de que se deve trabalhar metodicamente para que assim se ganhe dinheiro e que ganhar dinheiro é bom já são tão naturais ao homem médio de nosso tempo que se torna difícil para nós imaginarmos que um dia essas noções não fossem tão cristalinas e disseminadas. De igual maneira, mesmo que em um esforço de historicização, ambicionássemos filiar esses princípios a algum modelo, certamente esse modelo seria o capitalismo moderno (e não estaríamos errados) e não a religião reformada. Mas as profundezas da história são muito abissais para serem vistas a olho nu: hoje pode parecer que o trabalho metódico e o acúmulo de dinheiro sejam diretrizes próprias à forma capitalista (e o são) mas, no argumento weberiano, esse parentesco entre tais princípios e aquele modelo é, na verdade, um fruto não premeditado da fé calvinista. Porém, Weber reconhece que essas volições espirituais da racionalidade ascética poderiam surgir (e surgiram) em contextos onde não se observava a forma capitalista moderna. De igual maneira, este formato, já solidamente concebido, sabe lidar com aqueles indivíduos que apresentam certa deficiência na formação desses estímulos espirituais; já que, uma vez marcadamente estruturado, o capitalismo consegue parametrar ações e subjetividades de uma maneira tão acentuada que chega a estrangular e constranger os movimentos

e juízos do indivíduo weberiano típico – entendido enquanto uma posição – envolto por esferas dinâmicas de sentido^{liv}.

Assim, vemos como é possível o espírito aparecer sem o modelo, bem como o modelo sem o espírito. A Weber interessa a constelação histórica em que ambos coexistem e assim, mutuamente se adequam e se aproximam, por meio do mecanismo sócio-histórico da afinidade eletiva. O capitalismo moderno seleciona aquelas diretrizes ascéticas que nasceram da fé calvinista para serem seus estímulos espirituais; de igual maneira, essas pulsões subjetivas buscam se inscrever na fôrma que melhor conserve a silhueta desse combustível simbólico. Mas para que os entes mutuamente se selecionem e se reconheçam como reciprocamente afins, faz-se necessário que eles primariamente emerjam^{lv}. O problema da não obrigatoriedade histórica mútua entre forma e espírito, que aqui começou a ser sugerido, será melhor compreendido quando analisarmos a construção weberiana da emergência dessa força motriz e de seu respectivo arranjo formal. Como ficará mais claro no decorrer do capítulo, essa longa exposição acerca do paradigma sócio-histórico necessário para que se imprima uma relação de mutua afinidade tem por objetivo evidenciar a relevância em se manter analiticamente separadas as noções de forma e espírito, bem como trazer à superfície quais são as consequências empíricas e compreensivas de se tratar esse binômio não como tal, mas sim sob a forma de um contínuo monolito. Mas até que se chegue lá, continuemos com a explanação do modelo weberiano.

Vocação: um conceito encruzilhada

Negligenciar o hiato analítico que separa forma de espírito (mesmo quando estas duas instâncias se afinam) não é menos incorreto, para Weber, do que aquela concepção de história que, ainda que admita a existência desse fosso, insiste no equívoco de que um dos dois polos desse arranjo pode, nomologicamente, condicionar a emergência e a feição do outro. A crítica ao materialismo histórico que Weber tece em alguns momentos de sua obra^{lvi} se dirige a essa noção metodológica que sugere o imperialismo da forma sobre o espírito. Para o autor, sua explicação “espiritualista” se apresenta como uma opção àquela que considera as “ideias” como sendo um “reflexo” ou “superestrutura” da esfera econômica. Na visão de Weber, sobram evidências históricas que revelam a força motriz espiritual vagando sem as arestas do modelo, bem como o contrário: o verniz formal solidamente estabelecido sem o impulso imaterial que o preencha.

Seja no caso de encontrarmos o espírito sem a forma ou a forma sem o espírito, o grande inimigo do estabelecimento definitivo do capitalismo moderno – o eterno responsável pelo desfalque, quando não de ambos, de um dos dois lados desse arranjo – foi a *tradição*. O tradicionalismo – entendido nos termos do autor como aquela disposição para se viver como se está habituado –, onde quer que estivesse, impediu o pleno desenvolvimento da fase moderna do capitalismo com suas práticas e maneiras de viver avessas a racionalidade sistêmica e ao ascetismo metódico^{lvii}.

Se quisermos encontrar exemplos de uma forma capitalista sem um espírito correspondente, não será raro acharmos na história europeia exemplos em que grandes quantidades de capital investido (o que se configurava como um cenário formal propício) em nada puderam contribuir para o

desenvolvimento do capitalismo moderno, porque não encontraram parentesco em algum estímulo que impulsionasse esse modelo. A criação da forma na falta do impulso espiritual rapidamente se demonstra um desperdício de esforços semelhante a uma sementeira no deserto. Quem melhor descreve o quadro é próprio autor:

“E nesses casos – eis o que mais nos importa – a regra geral não foi algo como um afluxo de dinheiro novo a provocar essa reviravolta – pois em vários casos que conheço bastaram uns poucos milhares de capital emprestado por parentes para pôr em marcha todo esse processo revolucionário – mas sim, a entrada em cena do novo espírito, o tal ‘espírito do capitalismo moderno’. Para saber quais as forças motrizes da expansão do capitalismo moderno não se precisa pôr em primeiro lugar a questão da origem das reservas monetárias valorizáveis como capital, e sim antes de mais nada a questão do desenvolvimento do espírito capitalista. Por toda parte onde emerge e se efetiva, ele cria para si as provisões monetárias como meios de sua efetivação, não o contrário.” (*Ibid.* 60)

Como se comprova no trecho acima, tolo seria acreditar que uma forma pudesse forjar um espírito. O que pudemos esperar da relação entre esses dois recortes de análise é que se forjem e aproximem mutuamente, sem a senioridade de um sobre o outro. O exemplo empírico dado por Weber do comerciante têxtil é o mais ilustrativo de uma moldura capitalista que não circunscreve pintura nenhuma: em meados do século XIX, o comerciante de tecidos levava uma vida bastante pacata. Os camponeses iam até sua casa vender a matéria prima do produto; os clientes, igualmente, visitavam o domicílio do comerciante (não por este ser o melhor, mas porque já estavam habituados a comprar com ele) para ver as novas peças. Passava-se o mínimo de tempo possível no escritório e arrecadava-se só o suficiente para se manter essa vida bucólica. Entre os concorrentes reinava a mais plena tranquilidade e cortesia, eram mais colegas que rivais. Como se pode ver aqui, o cenário capitalista se encontra muito bem estabelecido, mas falta aos homens situados

nesse cosmos o impulso espiritual de condução de vida verdadeiramente capitalista – não passam de hábitos arcaicos num palco modernista. Outro exemplo que Weber nos dá em que a fôrma moderna se esvai por não encontrar par em um espírito de mesma natureza é o do trabalhador que, ao receber um aumento de sua remuneração por hora trabalhada, ao invés de manter seu turno completo e assim lucrar mais, reduz suas horas de trabalho para ganhar o mesmo que ganhava antes do aumento: o salário dobra e o funcionário trabalha a metade para continuar recebendo a remuneração a qual “já estava habituado”.

O valor que tem a prédica calvinista nesse contexto é justamente o de fornecer o combustível primordial que viria a penetrar o formato com o qual possuía tamanho parentesco. É claro (e isso Weber nos ensina) que não foi o puritanismo a primeira narrativa a prescrever que o trabalho honesto e constante era agradável ao Senhor, mas deve-se admitir que foi essa dogmática que levou às últimas consequências tal enunciado, sintetizando-o para dele extrair tanto suas potencialidades simbólico-compreensivas quanto seus efeitos práticos e empíricos, que nada mais são que o estímulo mental derivado da concepção de trabalho como vocação:

“Ela [a ascese puritana] não apenas aprofundou ao máximo esse ponto de vista, como fez mais, produziu para essa norma *exclusivamente aquilo que importava* para sua eficácia, isto é, o *estímulo* psicológico, quando concebeu esse trabalho como *vocação* profissional, como o meio ótimo, muitas vezes como o *único* meio, de uma pessoa se certificar do estado de graça. E, por outro lado, legalizou a exploração dessa disposição específica para o trabalho quando interpretou a atividade lucrativa do empresário também como ‘vocação profissional’”.
(*ibid.* 162)

No outro polo dessa assimetria entre modelo e força motriz também sobram exemplos de um estímulo espiritual desenvolvido que acabou não

podendo se espalhar e exercer toda sua eficácia porque repousava em um terreno contaminado pela tradição. A orientação racional para o acúmulo de dinheiro – ou a ambição de se juntar capital, não para se adquirir bens materiais, mas como um fim em si mesmo – não é exclusiva da fase moderna do desenvolvimento capitalista, muito pelo contrário: encontramos essa pulsão em vários momentos da história^{lviii}; mas sem nunca poder florescer já que o solo, tradicional, era completamente infértil. Como Weber afirma:

“A diferença, portanto, não está no grau de desenvolvimento de qualquer ‘pulsão’ pecuniária. (...) O ganho pecuniário, sem vínculo interno com norma nenhuma, sempre existiu em todos os períodos da história, onde quer e como quer que de fato fosse possível”. (*Ibid.* 50)

Como se vê, a história é rica em testemunhos onde a ambição racionalmente conduzida de acumular dinheiro caminhou de mãos dadas com um ferrenho apego a modelos tradicionais^{lix}. Mesmo quando se esboçava uma decadência espiritual da tradição e o livre lucro começava a se espalhar com mais facilidade, não se viu, desenvolvendo-se em paralelo, um acento ético que contivesse essa nova onda moral. A novidade comportamental, quando não lamentada, foi apenas secamente tolerada pelas doutrinas éticas do período enquanto um inevitável, porém infeliz, modismo das jovens consciências. Apreender esse novo espírito como uma amoral – ou, na melhor das hipóteses, moralmente vazia – fatalidade dos novos tempos era a o traço ético distintivo da forma e do comportamento que o autor conceitua como “pré-capitalistas^{lx}”.

Dito de maneira definitiva – seja como obstáculo espiritual, seja como entrave formal – a tradição sempre se revelou a maior rival do capitalismo moderno racionalmente orientado. Não importa em que prato da balança (no da forma ou do espírito) descansasse o peso da tradição, de um jeito ou de outro

não se poderia desenvolver a realização mais inovadora da moderna conduta de vida capitalista, a saber: a predisposição para desempenhar o trabalho enquanto uma vocação. Inútil seria injetar grandes quantidades de capital em espíritos arcaicos ou enclausurar em uma gaiola tradicional burgueses de índole ascética. Essa transubstanciação de espontâneo ofício em metódica vocação não pode jamais ser operada de maneira arbitrária com um golpe só: o trabalho rotineiramente desenvolvido só é experimentado na roupagem autorreferente da vocação depois de um longo processo pedagógico. As palavras de Weber dizem melhor aonde esse raciocínio quer chegar:

“(...) aqui não se faz indispensável simplesmente um elevado senso de responsabilidade, mas também uma disposição que ao menos durante o trabalho esteja livre da eterna questão de como, com um máximo de comodidade e um mínimo de esforço, ganhar o salário de costume; e mais, uma *disposição de executar o trabalho como se fosse um fim absoluto em si mesmo – uma vocação*. Mas tal disposição não está dada na natureza. E tampouco pode ser suscitada diretamente, seja por salários altos seja por salários baixos, só podendo ser produto de um longo processo educativo.” (*Ibid.* 77)

Aqui atingimos um ponto muito relevante do nosso argumento. Como a passagem revela, o trabalho encarado como vocação nada mais é que aquele que, sempre racionalmente orientado, é executado como “um fim absoluto em si mesmo”, mas para que isso aconteça, faz-se necessário “um longo processo educativo” – que nada mais é que uma espiral crescente de racionalização. O ofício de todo dia deve se reconhecer como um exercício vocacional autocontido e, para isso, deve renunciar o status pré-reflexivo da espontaneidade não metódica para que se submeta a um rotineiro processo pedagógico racionalizante; realizando então, de maneira racional e sistemática, o que antes se fazia natural e irrefletidamente. Para que o dia-a-dia atinja o ideal da autorreferência é necessário que se passe por um processo de

constante racionalização em que o livremente espontâneo se transforma na rotina obrigatoriamente reflexiva. Para que o instintivo e frouxo transcorrer dos dias se objetive num artefato autorreferente que tematiza de maneira sistemática o espírito que antes lhe era natural, faz-se preciso que se opere uma (re)educação racional. O trabalho natural que intenta virar vocação deve se transformar num ente que espelha a si mesmo e tem apenas a si como objetivo último de seus esforços, mas essa objetivação não é atingida sem que antes a razão, processualmente, debruce seus esforços educativos sobre esse ente fluidamente instintivo que ambiciona se transformar em rotina sistematicamente mediada. O evento que transforma a profissão irrefletida na vocação profissional – ou seja, a passagem do espontâneo para o reflexivo – é a autorreferência, e para que esta ocorra faz-se necessária uma intervenção racional pedagógica.

Nesse momento, a reconstrução do argumento weberiano encontra o glossário do nosso problema de pesquisa; ora, o conceito de *vocação* funciona aqui como uma semântica “encruzilhada” – um feixe conceitual – onde se cortam as narrativas que nos são caras: ao mesmo tempo em que é autorreferente, autocontida, um fim em si mesmo que começa e termina dentro das próprias arestas, bastando-se de uma maneira absoluta e autossuficiente que não ambiciona nada a não ser a si mesma, a vocação é também um caminho, um exercício diário e constante cujo objetivo está longe de se encerrar em suas fronteiras. Se é correto afirmar que a vocação é um artefato objetivado que só tem significação para si mesmo, também não seria incorrer em equívoco dizer que é uma rotina, um longo percurso racionalmente orientado que tem por objetivo maior não apenas a autossatisfação egóica e

ensimesmada, mas sim a constante e diária glorificação da obra divina na terra. Quando uma face da moeda nos revela um ente que não carece de nada que não seja servir a si próprio, seu verso evidencia um percurso que *per se* nada é e apenas serve ao fim exterior de homenagear constantemente o Pai. Se por um lado a vocação se encerra autocontida em sua imanência, por outro transborda as próprias arestas numa infinita transcendência. Insistindo em ser um objeto adiabático acorrentado ao bruto presente imediato, a vocação não abdica de se reconhecer também enquanto uma missão sempre aberta ao infinito futuro celestial. Sendo assim, esse ente analítico weberiano é, a um só tempo, continuidade e permanência; um percurso que está sempre por se fazer (construindo-se na medida em que caminha) e um artefato absolutamente terminado, que dura, pairando sobre o fluxo; é uma sucessão racional pedagogicamente orientada para fins que lhe são exteriores sem deixar de ser em nenhum momento uma perenidade autocontida. *Vocação* – ao tematizar sua própria natureza, que assim transforma sua espontaneidade original em uma obrigatoriedade reflexiva – deve ser entendida aqui como uma rotina e um artefato, uma prática e uma substância ou, para usarmos nossos termos, um processo e uma ontologia.

Mas rapidamente salta aos nossos olhos a interrogação de como duas ideias tão contrárias podem se cruzar em um mesmo ente conceitual ou, de que maneira essas narrativas tão díspares se interseccionam de modo tão harmônico nessa ideia de vocação, transformando o excludente no complementar. Impõe-se como um desafio a nossa imaginação entender como concepções aparentemente antagônicas podem se aproximar para forjar um mesmo conceito. Como nos ensina Weber, não é irrealizável o fato de que

duas ideias contrárias se afinem, mas certamente, está vetada à história a possibilidade de que tal constructo esteja solidamente estabelecido, passando calmamente ao largo do perigo da dissolução. A afinação de concepções divergentes é possível, mas apenas com a condição de se ver sempre sob ameaça. Processo e ontologia mantêm uma equidistância perigosa: atraindo-se e se repelindo com a mesma força, cruzando assim parentesco e inimizade, conformam-se em um tenso arranjo que perigosamente oscila. Assim como a ciranda dos planetas no universo é harmonicamente mantida devido a mutua anulação de forças gravitacionais contrárias, a simetria estrutural do arranjo processo/ontologia é assegurada pela repelência que, por ser mutuamente exercida, se conforma enquanto união. Deve o modelo estar rigorosamente desenhado para que as duas concepções gravitem uma ao redor da outra, unindo-se e se afastando com a mesma força, que assim se invalida. Se o envolvimento superar a negação, os conceitos colidem; se o contrário ocorrer, o arranjo se dissolve e as noções vagam à deriva no oceano infinito dos sentidos. Sendo assim, o que se observa no fenômeno da vocação não é nem uma fusão nem uma exclusão de ideias – ou são ambas com a mesma intensidade – mas um equilíbrio entre esses dois momentos.

Insistiu-se aqui em como é tênue a linha onde caminha o equilíbrio entre processo e ontologia. Mas, a final de contas, onde está o risco? O arranjo depende perigosamente de um elemento que, se não estiver claramente definido, toda a estrutura entra em colapso, mas qual seria esse elemento fundamental? Aqui devemos retomar o eixo primordial do nosso argumento para responder a essa pergunta: *a noção que não pode ser abandonada para que o equilíbrio entre processo e ontologia se mantenha é a cisão analítica*

entre forma e espírito. Aquela narrativa que virar as costas para a fenda conceitual que separa simbolicamente esses dois princípios – ou aquela que insistir no imperialismo de um lado dessa díade sobre o outro – acabará por destruir o sempre ameaçado modelo mantido pela recíproca anulação das forças de proximidade e distância. Considerar as duas noções como sendo apenas uma ou acreditar que uma determine a outra, fazendo com que os pratos da balança se desequilibrem, é o mesmo que (para retomarmos nossa metáfora) mudar a força de um dos vetores gravitacionais responsáveis pelo equilíbrio dos sistemas planetários. Processo e ontologia não podem se alienar demais nem se aproximar em demasia, caso contrário o arranjo que delicadamente compõem – e que se reconhece, em Weber, na ideia de “vocação” – se destruirá irrevogavelmente. É necessária a correta sensibilidade metodológica para se enxergar a fresta simbólica que existe entre espírito e forma para que não entre em colapso esse frágil castelo de cartas analítico.

É o próprio Weber quem diz de maneira decisiva o que aqui está se querendo afirmar acerca da não obrigação histórica recíproca entre forma e espírito. Em oposição ao monismo das concepções ou a anterioridade de uma em relação à outra, emerge a noção de afinidade eletiva:

“É certo que a forma ‘capitalista’ de uma economia e o espírito com o qual é conduzida em geral guardam entre si uma relação de ‘adequação’, mas essa dependência mútua não constitui uma ‘lei’. E se apesar de tudo empregamos provisoriamente aqui a expressão ‘espírito do capitalismo moderno’ para designar aquela disposição que nas raias de uma profissão de forma sistemática ambiciona o ganho legítimo e racional, tal como ilustrado no exemplo de Benjamin Franklin, isso se deve à razão histórica de que aquela disposição encontrou sua forma mais adequada na empresa capitalista moderna, e a empresa capitalista, por sua vez, encontrou nela sua força motriz espiritual mais adequada. Mas, em si, podem ambas muito bem ocorrer separadamente” (*Ibid.* 162)

Estímulo e constrangimento

Todo o nosso argumento, até agora, se debruçou sobre a emergência do espírito e da forma, dedicando-se a montar os antecedentes da união entre os dois corpos analíticos. Uma vez desenvolvidas, essas instâncias simbólicas se aproximam mutuamente devido o recurso histórico-compreensivo nomeado por Weber de afinidade eletiva. Essa reconstrução do argumento weberiano – que encontrou seu desenlace na ideia de vocação, já que é nesse conceito que se cruzam as duas narrativas chaves do nosso modelo, a saber, processo e ontologia – foi aqui operada para que se percebesse a relevância em se manter conceitualmente separada a noção de espírito da de forma. Já que, se é tão delicada sua união, não pode ser essa uma fatalidade incontornável; muito pelo contrário, como foi aqui exaustivamente colocado, incontáveis são os casos em que uma aparece sem a outra, sendo ingênuo, para Weber, aquele que crê no eterno paralelismo (ou no monismo) das duas noções.

Mas, embora reconstruído o percurso trilhado pelo sociólogo, ainda não se sabe o que acontece *após* a recíproca adequação processada entre forma e espírito. Pois bem, essa união – que é compreensiva – deve repousar em alguma consciência; ou melhor, em algum modelo muito específico de consciência. O homem que encerrará em sua vida mental o cruzamento do estímulo simbólico com as diretrizes formais não pode ser outro que não aquele que nasceu em um cenário mercantil estruturado e que, além disso, foi educado segundo os preceitos puritanos de um jeito tal que desenvolvesse aquelas forças motrizes psicológicas advindas da ascese reformada. Mas aqui é relevante não se perder de vista que o cruzamento perfeito entre forma e vida não antecede seu repouso na consciência humana; também não seria menos

incorreto achar que sempre houve um receptáculo ideal para essa postura frente o mundo: a subjetividade apta a se deixar preencher por essa consciência é aquela mesma que irá forjar a silhueta normativa dessa estrutura simbólica que, por sua vez, parametra essa subjetividade e assim infinitamente, mantendo-se eterna e continuamente a mola (re)produtiva do *habitus*^{lxi}. As várias instâncias do problema que aqui apresentamos acontecem simultaneamente, mas as duas dimensões do papel e a linguagem escrita nos obrigam a apresentá-las como sendo sucessivas, embora não o sejam.

Mas voltemos ao que interessa; busca-se aqui a consciência que reúna aquela ascese calvinista racionalmente orientada e sistematicamente metódica inserida em um ambiente de relevo mercantil, para que assim, essa índole possa condicionar essa paisagem sócio-histórica que, por sua vez, debruçará suas técnicas sobre aquela mentalidade. As palavras do próprio autor são, novamente, as mais esclarecedoras:

“Difícilmente alguém se permite reconhecer com suficiente imparcialidade que só uma extraordinária firmeza de caráter é capaz de resguardar um desses empresários ‘novo estilo’ da perda do sóbrio domínio de si e de um naufrágio tanto moral como econômico; e que, juntamente com clarividência e capacidade de ação, são sobretudo qualidades ‘éticas’ bem definidas e marcantes que, no incutir tais inovações, lhe possibilitam angariar a confiança desde logo indispensável dos operários e lhe dão energia para superar incontáveis resistências, mas, acima de tudo, para assumir o trabalho infinitamente mais intenso que agora é exigido do empresário e que é incompatível com um fácil gozo da vida – qualidades éticas, todavia, de um tipo especificamente diverso das que eram adequadas ao tradicionalismo de outrora.” (*Ibid.* 155)

Como se observa aqui, o que se espera desse protagonista da modernidade é que tenha um sólido caráter e saiba se dominar; em última instância, o que se quer é que o indivíduo reúna um punhado de preceitos morais, mas esses são, a bem da verdade, eticamente incutidos. Apresentando o problema assim

dessa maneira apressada, pode nos parecer que o tipo ideal weberiano de homem apto a viver na fase moderna de desenvolvimento do capitalismo é o “ricaço”, aquele endinheirado que, acima de tudo, possui quantidades vultosas de capital e passa seu tempo a gastá-lo. Mas, responder a pergunta dessa maneira é incorrer no erro que aqui se tem insistido tanto em evitar: o de considerar que a forma pode condicionar o espírito. Certamente, pode o ricaço estar habituado às diretrizes formais canônicas do capitalismo, mas isso de maneira alguma significa que no peito desse homem bata o coração de um burguês na acepção moderna da palavra. O fato de ser o indivíduo um homem de posses, experimentado nas mais duras arestas do capitalismo, não obriga o fato de que o mesmo esteja investido do espírito que é necessário para que o arco da modernidade racionalizante se cumpra. Se fôssemos direcionar nossa análise em busca desse espírito nos dias de hoje, certamente o encontraríamos nos homens de negócios, mas à época estudada por Weber, o estímulo se encontrou nos puritanos calvinistas. Para o presente pode ser estranho que o *leitmotiv* moral do capitalismo residisse nos cidadãos da fé reformada, mas a estranheza que esse cenário nos causa se dá porque, como o autor nos ensina, a matriz religiosa – mesmo que ambicionando apenas a certeza da salvação – produziu essa boa consciência racional e deixou que ela escapasse e vagasse pelo mundo independente do sermão soteriológico que a deu ensejo, seguindo apenas como pura consciência racional.

Quando entendemos que o espírito que aqui se busca é aquele nascente da dogmática puritana – como se sabe: o racional, metódico e sistêmico – fica fácil compreender porque o sujeito que modelaria o moderno homem de ação capitalista burguês não era o ricaço, muito pelo contrário, era o

calvinista: asceta, condutor racional e prático de sua vida, metódico. Tais características eram totalmente incompatíveis com o pequeno séquito dos ricos e ostentadores, mas muito adequadas ao homem médio religioso: experimentado na sobriedade da vida cotidiana e no trabalho, forjado na aridez imperdoável da rotina. Nos nossos dias não é preciso que se confesse protestante para reunir essas características, basta que se seja trabalhador racional, mas essa cisão só é possível hoje porque um dia essa racionalidade escapou pelas frestas da grande de ferro.

Como já foi aqui colocado; a racionalidade sóbria e a sistematicidade metódica oriundas da prédica calvinista alcançam seu auge na ideia de profissão como vocação. Sendo assim, o cruzamento ideal entre a forma e o espírito capitalista se dá na consciência do homem de vocação.

Esse comportamento, aos olhos do pré-capitalista, parecia uma conduta inexplicável: “como poderia alguém ambicionar juntar enormes quantidades de dinheiro simplesmente para tê-las consigo, sem fazer nada com esse montante que não seja leva-lo para o túmulo?” A resposta que o burguês ascético dava para essa interrogação era categórica e, pelo menos para sua consciência, a mais racional possível: “porque é minha vocação”.

A ascese calvinista, que preparou a consciência humana para receber a ideia de vocação, foi responsável por forjar o espírito necessário (e conferir-lhe base e solidez éticas) que viria a se inscrever na forma capitalista ideal. “A ordem econômica capitalista precisa dessa entrega de si à ‘vocação’ de ganhar dinheiro.” (64).

Maapeado todo o percurso que nos foi ensinado por Weber acerca da relevância não premeditada que teve a confissão religiosa puritana no delineamento da silhueta do capitalismo moderno, ao fornecer os estímulos espirituais necessários que viriam a se inscrever no paradigma mercantil ideal, parece ter ficado mais clara a ideia de que forma e espírito são de fato duas instâncias analiticamente apartadas e que só podem forjar uma síntese que lhes seja própria – não através do jugo determinista de uma sobre a outra – se se adequarem mutuamente através da ferramenta histórico-compreensiva da afinidade eletiva. Que o espírito não possa, atirado a suas próprias forças, instaurar a forma que lhe seria ideal nem vice-versa é compreensível, mas porque se insistir com tanta veemência nessa separação? É de se acreditar que, não podendo uma instância analítica condicionar a outra, o pior que poderia acontecer seria um desperdício de energias na tentativa de deduzirmos o espírito da forma, por exemplo. Mas o nosso tom é aqui enfático justamente porque os prejuízos podem ser bem maiores. Como é sabido, o intento de Weber não é estudar a dogmática calvinista no seu estado eticamente acabado e objetivado na dureza da grafia eclesiástica, mas sim como essa pauta normativa foi subjetivamente apropriada, forjando consciências e instaurando modos de vida. Esse recorte de análise se deu, dentre vários fatores, porque muitas vezes a direção que tomava o código formal era contrária a que seguia a subjetividade, fazendo com que a pauta exterior constrangesse e podasse a consciência espiritual. Nesses casos, em que a forma se hipertrofia em detrimento da alma, tudo o que essa normatividade consegue forjar são diretrizes externas que mais do que fracassarem em penetrar a consciência do homem, oprimem sua subjetividade:

“De caso pensado, não partimos das instituições sociais objetivas das antigas igrejas protestantes e suas influências éticas, nem, em particular, da disciplina eclesiástica, tão importante, mas dos efeitos que a apropriação subjetiva da religiosidade ascética por parte do indivíduo estava talhada a suscitar na conduta de vida. E não só porque esse lado da coisa foi de longe o menos estudado até hoje. Mas também porque o efeito da disciplina eclesiástica nem sempre ia na mesma direção. O controle eclesiástico-policial da vida do indivíduo, tal como foi praticado nos territórios das igrejas estatais calvinistas, tocando as raias da Inquisição, podia ao contrário contrapor-se, por assim dizer, àquela liberação das forças individuais que era condicionada pela busca ascética da apropriação metódica da salvação, e de fato assim ocorreu em certas circunstâncias. E do mesmo modo que a regulamentação estatal do mercantilismo podia evidentemente fazer valer sua disciplina desenvolvendo indústrias, mas não, pelo menos sozinha, o ‘espírito’ capitalista – muito pelo contrário, pois onde assumia um caráter policial e autoritário ela muitas vezes paralisou o desenvolvimento deste –, assim também podia surtir o mesmo efeito a regulamentação da ascese pela disciplina eclesiástica quando desenvolvia modos excessivamente policialescos: ela impunha então um determinado comportamento exterior, mas em certas circunstâncias paralisava os estímulos subjetivos à conduta de vida metódica.” (Ibid. 137, 138)

Como se percebe, a anterioridade de uma instância analítica em relação à outra é maléfica não apenas pelo desgaste de forças que traz consigo, mas porque causa uma assimetria que, desequilibrando o arranjo de vetores, faz com que um lado se desenvolva *em detrimento* do seu duplo, mesmo que o objetivo fosse que esse estímulo unilateral impulsionasse o desenvolvimento da outra metade do modelo. Os exemplos que Weber nos traz mostram cenários em que, mesmo estando presentes a forma e o espírito afins, a ênfase em um dos lados com vias a determinar o segundo acaba por provocar o desejo contrário, onde um dos polos do binômio sufoca o desenvolvimento do outro. Portanto, se o que se objetiva é um pleno desenvolvimento paralelo entre forma e espírito com o fim de que juntos operem sua síntese sócio-histórica, o melhor a se fazer é deixar que se adequem mutuamente, afinando-se em simétrica equidistância. A lição weberiana que aqui é útil para o nosso modelo de análise é: a hipertrofia da forma com vias a se estimular o

desenvolvimento do impulso espiritual provoca somente o constrangimento desse espírito; produzindo uma crosta de normatividades exteriores que fracassando em penetrar nas almas subjetivas que queria desenvolver, acaba por silenciá-las para sempre.

Cidade e Monumento

A exegese do texto weberiano deixou de contribuição para o nosso modelo as seguintes noções: para que se mantenha o tenso equilíbrio entre processo e ontologia não se pode tomar forma e espírito por uma mesma coisa ou, mesmo que se reconheça a fresta analítica que separa as duas ideias, acreditar que o investimento em um dos polos desse binômio proporcionaria o florescimento do outro. Como se viu, a ênfase no papel da forma com vias a se dar ensejo ao desenvolvimento do espírito gera o efeito contrário: a normatividade formal ontológica cresce em detrimento do impulso processual do espírito, instaurando-se um engessamento objetivante que substitui o espírito pela forma quando se ambicionava justamente alinhá-las em harmonia. Para que processo e ontologia se articulem no seu arranjo ambivalente faz-se necessário que a díade forma e espírito receba esse tratamento. Operado o resgate do que nos interessa na teoria de Weber, podemos voltar ao nosso objeto.

A história do urbanismo modernista é marcada por uma miopia no que diz respeito a essa relação entre forma e espírito, o que acabou gerando indesejadas assimetrias no arranjo processo/ontologia que tanto nos interessa. Embora fossem constantes os casos em que era negligenciada a diferença entre forma e espírito, a crença mais difundida entre esses urbanistas era a da

primazia do formal no condicionamento do espiritual. Como se falou previamente, o modernismo nasce como uma causa e não como um estilo, sendo antes uma missão política funcionalmente orientada, que uma escola estética formalmente estabelecida. O foco dessa causa era dar ensejo à consciência, às atitudes e às práticas modernas: *o espírito modernista*. Sendo assim, seu alvo de interesse era a própria natureza humana e os homens em suas relações mútuas. Mas o instrumento que faria florescer a consciência modernista seria a cidade: *a forma modernista*. A vida moderna só poderia surgir no espaço moderno. Na mentalidade dos arquitetos, não se deveria agir diretamente sobre o homem se se queria moldá-lo. A postura correta seria tomar a cidade como objeto de seus esforços e assim a consciência humana, *naturalmente*, acompanharia o percurso imprimido pela cidade. A revolução seria oblíqua: se o objetivo é mudar a consciência e as práticas, deve-se primeiro mudar o espaço. Usar a arquitetura para se chegar na causa, lançar mão da matéria estética com vias a se fomentar a função vital. Uma coisa vem em decorrência da outra: a cidade trará o homem. Da forma virá o espírito.

Se por um lado o homem moderno se vê coroado como o fim do desenvolvimento histórico enquanto a cidade se conforma apenas como uma ferramenta, por outro, pode-se dizer que é a cidade a mola mestra do processo modernizador, sendo o homem apenas uma consequência contemplativa desse percurso. Como nos ensinou a síntese weberiana, a anterioridade histórica do papel da forma em relação ao do espírito – investida da certeza da competência do princípio da causalidade – com o intento de fazer o primeiro dar ensejo ao surgimento do segundo produz o cenário contrário em que a hipertrofia do formal constrange o desenvolvimento do espiritual e tudo o que

se tem é uma crosta esvaziada de alma. A trajetória do urbanismo modernista não escapa a esse paradigma: quanto mais o espírito-produto do homem se mostrava refratário às investidas formais da cidade-ferramenta, mais essa ferramenta solidificava sua silhueta formal com o intento de penetrar nos espíritos subjetivos. Quanto mais fracassava, mais inchava. Até que, depois de tão desenvolvida a forma, não havia mais espaço para o florescimento do espírito e até onde a vista alcançava só se via forma. Para cumprir seu objetivo, o meio se desenvolveu tanto que se transformou ele mesmo naquele objetivo; na ambição de forjar seu produto, a ferramenta se fortaleceu de tal maneira que acabou ela própria sendo o fruto de seus esforços. O inchaço formal decorrente da anterioridade lógica da forma em relação ao espírito, mesmo que se prestasse a um desenvolvimento espiritual, fez com que o modelo formal se alastrasse desmedidamente até que (por falta do espírito com quem queria dialogar e para quem se fortaleceu) só pudesse recorrer a ele mesmo, autorreferindo-se num artefato adiabático perene. O meio agora é fim, o caminho funcional se transfigura em objeto formal: o processo vira ontologia.

A cidade se transforma em um colosso que já esqueceu que se fortalecia para servir ao homem e, paulatinamente, no seu esforço de hipertrofia, vai se voltando cada vez mais para dentro de suas arestas formais^{lxii}, dando as costas para o espírito que ambicionava ensinar. É esse o caso do tombamento de Brasília: a cidade era uma forma com uma função, sendo a forma subserviente dessa função. O parque urbanístico da cidade se prestava a ser uma fôrma moderna onde seria gestado um espírito de mesma natureza. *Brasília era um processo que ambicionava tocar algo que lhe era exterior: o espírito moderno.* Mas o espírito não florescia como o esperado, e

assim, a função a que a forma se prestava de incutir esse espírito vai se imprimindo com um vigor cada vez maior. Chega um momento em que a força dessa função é tamanha que ela se acredita autossuficiente e, de tão forte que está, renuncia de servir a um fim que lhe seja exterior e passa a prestar contas apenas consigo mesma. O cenário da fundação da capital se inverte: hoje, a função virou uma forma. Hoje, ao deixar de ser cidade pragmática para se transformar em patrimônio imutável, *Brasília é uma ontologia que referencia apenas a si mesma: a forma moderna*. É justamente por ter se acentuado, que a função virou forma. Na tentativa de se caracterizar como cidade moderna funcional, Brasília se descaracteriza como patrimônio tradicional objetivado. Na sede de cumprir sua função de incutir um espírito moderno, a forma se fortaleceu tanto que não havia mais sentido em se intentar um fim que não dissesse respeito a ela mesma. Dessa maneira, a forma vira as costas para o espírito e se volta para seu interior. Nada faz sentido fora das arestas formais. De tão poderoso, o modelo precisa apenas de si mesmo, não carecendo de nenhum espírito para se estabelecer. Devido a assimetria entre forma e espírito, o primeiro se enrijeceu tanto buscando seu duplo espiritual que a necessidade desse deixou de se fazer sentir. O espírito se dissolve na forma, o processo se objetifica na ontologia e a cidade se reconhece no patrimônio.

O sangue da modernidade se fortalecia com tanta intensidade que ficou espesso e passou a coagular, petrificando-se quando estava no auge de sua fluidez. Assim como um rio que cresce de mais deixa de correr e se transforma num pântano estagnado, a natureza processual de Brasília atingiu tamanho grau de intensidade que se transformou em uma ontologia. A armadura foi enrijecendo para atrair um cavaleiro que nunca chegou, de maneira que hoje,

de tão rígida que está, cavaleiro nenhum consegue penetrá-la e ela protege apenas a si mesma, desempenhando mais o papel formal de enfeite que a função original de proteção. Quando deixa de funcionalmente buscar o espírito para objetivamente referir-se apenas a si própria, a forma se divorcia da função, a ferramenta vira o troféu. Quando o processo se ontologiza, a cidade vira o monumento.

Um caminho de mão dupla

Ao longo da exegese do texto weberiano, evidenciou-se como a fé calvinista insistia na silhueta pragmática e investida de sua dogmática: a confissão reformada não propunha uma substituição da rotina pela ética protestante nem uma primazia do sagrado em detrimento do mundano. Como foi exaustivamente pontuado, a atitude que se deveria tomar era a de uma condução da vida eticamente coroada: a consciência religiosa deveria se inscrever no dia-a-dia e não no lugar dele. A atitude que se encerrava nos mosteiros deveria agora invadir pragmaticamente a rotina do fiel ao invés de se restringir ao culto. Através dessa mentalidade, atingiu-se uma sacralização da rotina que fez com que o ato de agir no mundo se configurasse como a melhor ferramenta para que o mundo não agisse no fiel. Contra o risco de virar uma mera fenda onde a vida debruçaria seus sentidos, o homem passou a positivar a vida de maneira ativa.

Mas, se a afinidade eletiva for entendida como um mecanismo de mútua adequação em que os termos que se afinam buscam um solo comum de diálogo, então se deve admitir que o percurso proposto pela fé calvinista é um caminho de mão dupla. Quando a forma e o fluxo se aproximam um do outro, a

solidez da forma pode ganhar ares mais fluidos, mas não se deve esquecer que o fluxo também assume uma silhueta mais objetivada. Ingênuo seria pensar que o fluxo vital seja um ácido corrosivo que reduza todas as formas que nele mergulham a seu estado líquido. Onde há afinação, há uma simétrica adaptação. Sendo assim, se é correto dizer que o sagrado se mundaniza, também o é a afirmação de que o mundano se sacraliza. Se o mosteiro mergulha no cotidiano, o cotidiano também se aproxima do mosteiro. A dogmática perene e objetiva da forma ética pode querer deslizar no fluxo incessante da vida, mas esse investimento não virá desacompanhado de um respectivo enrijecimento da torrente vital. Dessa forma, a sacralização da rotina traz em seu bojo a rotinização do sagrado e aquela máxima “haja no mundo para que o mundo não haja em você” nos empurra tanto para dentro de nós mesmos que nem percebemos que seja dessa forma, negada, que o mundo vira uma positivação em nossas consciências. O medo de que o mundo objetivante nos objetivasse fez com que nos transformássemos numa máquina de objetivação do mundo que, de tão entregue a sua tarefa, acabou por perder sua alma justamente na tentativa de conservá-la. O pavor de se transformar em um tema do mundo nos empurrou para dentro de nós mesmos e acabamos por nos tematizar, transformando em obrigatório e substancial a vida que se queria espontânea e fluida. O inimigo estava mais próximo do que imaginávamos.

O encontro do céu com a terra torna o celestial mais terreno, mas também confere um tom celeste ao mundano. A dogmática se debruça sobre a vida tentando ser fluxo, mas a vida também se normatiza. A relação entre a fôrma ética e o espírito vital se repete na luta entre forma e função arquitetônica. Acreditaram os urbanistas modernos que a forma se diluiria na

função e toda estetização formal se reduziria a sua processualidade funcional. O que se queria era o movimento humano, a causa e não a escola arquitetônica, o estilo. Mas, o medo de se cair em um formalismo estético acabou transformando aquela espontaneidade natural do primado da função em uma necessidade tão urgente que a função passou a se bastar em toda a sua força. Não precisando mais se mediar com forma alguma, a função autonomizada passou a dialogar apenas consigo mesma, a tematizar apenas suas potencialidades. O verbo virou intransitivo. A função tinha por função ela mesma e assim, abandonada sua natureza contínua de percurso em nome da nova silhueta objetual que apontava apenas para dentro de si, a função virou uma forma. A espontaneidade do caminho se transfigurou na obrigatoriedade do objeto. A funcionalidade se estetizou com medo de virar estética. A causa vira estilo, o discurso se reconhece na arquitetura, a naturalidade narrativa agora é a dogmática estética. O “menos é mais” de Mies Van der Rohe hoje é uma máxima, a necessidade da falta de estilo se estilizou, transformando o minimalismo higiênico e funcional em uma excessividade adornal barroca.

Para os fins desse trabalho, o último estágio desse percurso é o tombamento de Brasília. É no gesto de tombar a capital que a função, o fluxo e o pragmatismo se tornam a forma, o objetivo e o contemplativo. Se na sua fundação, Brasília nos empurrava para um trabalho calvinista, hoje ela nos silencia em uma meditação luterana. Não somos mais agentes funcionais da cidade moderna, mas receptáculos de seu poder monumental. A espontaneidade da criação vira a obrigatoriedade da contemplação. A cidade fluida que reverenciava uma função, hoje é o monumento estagnado que

tematiza apenas a si mesmo. O percurso virou objeto, o processo virou ontologia.

Conclusão: causalidade e afinidade.

Ao longo deste capítulo discorreu-se sobre os riscos de se tomar o binômio forma e espírito como sendo um mesmo corpo, ou de se conferir certo protagonismo histórico-analítico a um dos lados desse arranjo, acreditando que a primazia atribuída a um dos polos desse modelo ensejaria o florescimento do outro. Como se falou, essa assimetria causa o efeito contrário, em que um lado cresce em detrimento do outro. Mas, para além disso, salientou-se nesse capítulo que essa miopia em relação ao arranjo forma/espírito gera problemas ao tenso modelo composto pelo par processo/ontologia.

Embora forma e espírito possam se adequar, os dois termos podem também ser antagônicos e rivalizar quando não se dá um tratamento simétrico a ambos. Através desse desequilíbrio de forças, o que se assistiu foi a um crescendo da forma em detrimento do espírito: justamente quando se achou que um daria ensejo ao desenvolvimento do outro e se veria espiritual e formal agindo em perfeita simbiose, viu-se uma substituição do impulso pelo modelo. À medida que a cidade modernista avançava, os homens recuavam. Quanto mais o espaço ganhava primazia sobre a consciência, mais imiscíveis se mostravam suas naturezas. A diferença de relevância histórica entre forma e espírito se mostrou tão grande, que os dois termos que se queria tanto aproximar acabaram por se mostrar inimigos.

Onde se enxergava uma linearidade causal nomológica, havia, na verdade, um arranjo tenso de forças simetricamente distribuído que deveria se

aproximar e repelir com a mesma intensidade para continuar harmônico. Os modernistas enxergaram uma linha reta onde, de fato, havia um jogo de posições. Forma e espírito não são, respectivamente, o ponto de partida e o ponto de chegada de um longo caminho, mas dois pratos de uma mesma balança. Quando se tem um caminho, um investimento de forças na largada traz, por consequência, vantagens para o momento da chegada. Mas se o que há é uma balança, a ênfase em um lado gera, invariavelmente, a carência no outro, e o que ocorre é um desequilíbrio do modelo que torna assimétrico todo o arranjo.

Para que se atinja a harmonia, os dois polos do modelo devem se nivelar em um mesmo patamar para que o sistema possa se arranjar de forma simétrica. Diferenças de ênfase geram desequilíbrios posicionais. Certamente, o equilíbrio da balança não se mantém devido a um consenso, muito pelo contrário: a equivalência de suas partes se dá porque são de mesma intensidade as forças de envolvimento e alienação; porque o sistema se atrai com a mesma pujança que se repele. Mas para que esse tenso equilíbrio entre união e afastamento se mantenha, faz-se necessário que seja depositada uma mesma relevância nas forças envolvidas.

O caso por nós estudado entre forma e espírito revelou que seu tão desejado paralelismo constituía não uma lei, mas um arranjo. Sua relação era de afinidade e não de causalidade; e afinidade não quer dizer aqui concordância absoluta (pois isso gera desarranjo ao invés de simetria), mas adaptação recíproca. Onde se acreditava haver obrigatoriedade nomológica, havia, na verdade, proximidade simbólica. O desenvolvimento simétrico entre forma e espírito dependia não da sua hierarquização linear causal, mas do seu

nivelamento no mesmo patamar analítico para que se adequassem mutuamente em uma aproximação progressiva: em uma afinidade eletiva.

Conclusão

Encerrado o percurso que se queria propor, é necessário que se façam alguns comentários sobre a verdadeira natureza dos objetivos desse texto. Ao final da nossa trajetória, pode parecer que se ambicionou aqui fazer uma *crítica* à experiência arquitetônica e urbanística do modernismo. Talvez, para o leitor, possa ter parecido que o que se quis dizer foi que o moderno “queria ser uma causa política e acabou virando uma escola estética” ou que o modernismo “intentou ser a narrativa do progresso, mas findou por se transformar na dogmática da tradição” e que, portanto, depois de evidenciadas as “contradições” do movimento, a experiência moderna “deu errado”. Mas não foi isso o que se quis colocar aqui.

Se for resgatado o que se disse na introdução dessa monografia, não se quis aqui fazer um estudo de como o moderno nasce como um processo e vira uma ontologia; mas sim de como essa trajetória, quando do seu nascimento, era *experimentada* como um processo e depois passa a ser *vivenciada* como coisa. Dito de forma definitiva, essa não é uma pesquisa de inspiração metafísica que intenta compreender “como as coisas são”, mas um trabalho de sociologia compreensiva que tem por meta estudar “como as coisas são experimentadas”, sendo a natureza dessa experiência constitutiva da silhueta que a coisa vai ganhar, silhueta essa que por sua vez também será orientadora daquela experiência, e assim infinitamente. Dessa forma, o trabalho que aqui se operou foi, sim, um estudo de uma mudança ou de um deslocamento, mas não de uma mudança do modernismo *per se*, desnudado das trajetórias que o

vivenciam e o constituem, mas da mudança nas maneiras como o modernismo é vivenciado e experimentado.

Como deve ter ficado claro, desde o começo desse texto o modernismo foi tratado como uma narrativa. Passando ao largo de uma abordagem estruturalista do estudo, não se quis falar dessa narrativa enquanto um discurso ahistórico entendido em seus próprios termos absolutos: ao dar o tratamento de narrativa para o modernismo, o que se quis foi estudar como essa narrativa era lida e percebida ao longo da história, e como as alterações na maneira com que se lia esse texto refletiam na própria natureza do texto. Portanto, o que oscila ao longo da história não é o modernismo, ou melhor, é, mas apenas de maneira oblíqua. Não se quis aqui analisar as alterações de sentido do moderno de forma direta, mas através das ressemantizações e flutuações simbólicas proporcionadas pela forma com que o movimento era experimentado. Se o moderno era causa e agora é estilo, isso não se dá porque o discurso, dotado de uma reflexividade fantasmagórica, resolveu fazê-lo, mas porque ele passou a ser vivenciado nas suas experiências cotidianas dessa forma. Alguns podem conceituar o moderno como um texto, talvez seja, mas, nós preferimos olhar o modelo “de lá para cá” e dizer que, além de texto, ele é também uma leitura. Para nós, enquanto narrativa, o moderno não é uma estrutura, mas uma experiência.

Mesmo que a relação entre texto e leitura seja circular e a coisa oriente a experiência dela na medida em que a experiência também seja constitutiva da natureza da coisa, não se pode dizer que se quis fazer uma crítica ao modernismo já que, desde o começo, nosso esforço não foi o de atacar de forma direta e retilínea sua “essência”, mas sim o de evidenciar como essa

matéria foi mudando na medida em que foi sendo ressignificada em sua dimensão processual. Sendo assim, talvez ainda reste para o leitor a dúvida de quais contradições se quis evidenciar afinal. Mas a verdade é que não se quis evidenciar contradição nenhuma aqui; ou, dito de uma forma melhor, o que se almejou revelar foi como a contradição pode se conformar enquanto o lado de uma moeda que tem por outra face a complementaridade. Esse texto não intentou versar sobre uma trajetória reta e contínua que parte de um ponto A até atingir um ponto B, mas sim mostrar um modelo configuracional de forças que se arranjam com uma tensa estabilidade externa mantida pela equivalência das instabilidades internas. Como se falou anteriormente, a experiência moderna tem essa silhueta visível monolítica, continuada e perene justamente porque seu interior é recortado por uma sucessão de rupturas e rugosidades que se prestam a forjar aquela unidade: o monismo do movimento é uma sucessão de suas diferenças. Como foi dito, o moderno é um arranjo de vetores que se atrai e repele com a mesma intensidade, convertendo assim a pujança cinética da diferença na razão mesma da conformação da igualdade estável.

Dessa maneira, noções aparentemente contrárias e opostas se prestavam também, sem abandonar sua natureza antagônica, a produzir conformações perenes e unitárias. Para os fins desse estudo, a complementaridade não é uma aproximação de iguais, nem uma reunião de diferentes: para que haja um arranjo ou um modelo configuracional não pode haver uma demasiada igualdade, pois a força dos vetores de atração fará com que os elementos colidam e se plasmem em um monolito confuso; mas também não deve haver muita diferença, porque assim o vigor dos vetores de

repulsão fará com que os elementos disparem em direções opostas e renunciem de compor seu modelo. Sendo assim, a complementaridade configuracional se conforma com a equivalência do envolvimento e da alienação, do mesmo e do diverso. Às vezes, processos contrários se cruzam e instauram na sua intersecção um evento que ressemantiza o significado daqueles processos, fazendo com que sua assimetria anterior se confunda agora com uma nova afinidade simbólica. Esse trabalho tentou estudar esse fenômeno de processos que ao se encontrarem alteram a maneira como se experimentam suas naturezas, de modo que tudo o que poderia ser dito sobre eles antes de se interpelarem muda de sentido agora que eles se cortam.

Se, para nós, o contraditório é também o auxiliar, sendo conflito e acordo duas vivências de um mesmo fenômeno, então, ao abordar a narrativa modernista, em nenhum momento se falou de uma ambiguidade, mas sim de uma *ambivalência*. Um juízo de valor do tipo “o moderno deu certo” ou “o moderno deu errado” foge totalmente às ambições desse trabalho, já que o que se quis mostrar aqui foi justamente como essas dimensões a princípio tão opostas podem se aproximar para garantir uma continuidade.

Voltando para a gramática do nosso objeto: o tombamento da cidade de Brasília representa o auge do progressismo, já que assim a cidade do futuro se vê eternizada, ou o máximo da tradição, uma vez que essa mesma cidade futurista se ancora no passado? Esse gesto de patrimonialização está a serviço do monumental ou do pragmático? Do funcional ou do formal? Da causa ou do estilo? Da ação ou da estética? Do passado ou do futuro? Do elogio ou da crítica? Da vitória ou da derrota? Mapeada toda a experiência moderna, qual a verdadeira natureza desse texto? Essa monografia não se

prestou a esclarecer essa dúvida ao leitor, mas incuti-la, mas não para que ele tente respondê-la, mas para que possa enxergar o problema à luz dela. A questão é de uma polissemia infinita e se grande foi o número das análises feitas sobre esse tema mais ainda será o das que ainda estão por vir, mas a nossa, bem ou mal, está concluída.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *El Baile de los Solteros*. Anagrama, 2005
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades*. Uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. (2 vols.).
- _____. *Envolvimento e Alienação*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *Os Alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- JENCKS, Charles. *El Lenguaje de La Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- KOPP, Anatole. *Quando o Moderno Não Era um Estilo e Sim uma Causa*. São Paulo: Nobel, 1990.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: 34, 2009
- VENTURI, Robert, et. all. *Learning From Las Vegas*. MIT Press, 1976
- _____. *Complexity and Contradiction in Architecture*. MoMA, 1977/
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: UnB, 2009.
- _____. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Ciência e Política, duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao Nosso Caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ⁱ Com as consequências funestas advindas da primeira guerra mundial, tudo o que se soasse como um recomeço a partir do zero era bem recebido. Sobre esse espírito, Tom Wolfe iria comentar: “E por que não... O país jovem *bauhausler*, a Alemanha, fora esmagado na guerra e humilhado em Versailles; a economia entrara em colapso num delírio de inflação; o kaiser se fora; os social democratas tinham assumido o poder em nome do socialismo; bandos de jovens ricocheteavam pelas cidades bebendo cerveja à espera de algumas brigas violentas. Destroços, ruínas fumegantes – *começar do zero!* Se a pessoa fosse jovem era uma maravilha. Começar do zero significava nada mais que recrear o mundo.” (WOLFE, 1991. p. 14)

ⁱⁱ Não se deve esquecer que o período contemplado aqui é o da revolução bolchevique de 1917.

ⁱⁱⁱ Utilizo-me aqui de categorias nativas.

^{iv} Uma ideia que futuramente será tomada por Le Corbusier em seu “Por uma Arquitetura”. (CORBUSIER, Le. 2004).

^v No caso das superquadras de Brasília, o primado da higiene homogeneizante será chamado de “sensação de ubiqüidade”: quando alguém estiver em uma quadra deve vivenciar a experiências de todas apenas estando naquela, já que todas são funcional e morfologicamente muito parecidas.

^{vi} Não se deve negligenciar que o *Neues Bauen* é declaradamente socialista, sendo assim, o capital financiador das construções da nova arquitetura alemã deveriam advir dos cofres públicos, jamais de investimentos privados.

^{vii} “Para os jovens arquitetos americanos que fizeram aquela peregrinação, a figura mais deslumbrante de todas era Walter Gropius, fundador da Escola Bauhaus. Gropius abriu a Bauhaus em Weimar, a capital alemã, em 1919. Era mais que uma escola; era uma comuna, um movimento espiritual, uma abordagem radical da arte sob todas as formas, um centro de filosofia comparável ao Jardim de Epicuro. Gropius, o Epicuro dessa peça, tinha trinta e seis anos, os cabelos negros e bastos penteados para trás, era magro, vestia-se com apuro e simplicidade, era irresistivelmente atraente para as mulheres, correto e educado à maneira clássica alemã, fora tenente de cavalaria na guerra, condecorado por bravura, uma figura que transpirava calma, certeza e convicção no centro do turbilhão.” (WOLFE, 1991. p. 21)

^{viii} “Gropius era presidente do *Arbeitsrat für Kunst* (conselho de Desenvolvimento das Artes) do Novembergruppe, que procurava reunir todas as artes ‘sob a proteção de uma arquitetura maior’, que ‘interessaria a todo o povo’”. (*Ibid.* 14)

^{ix} A crescente fé no progresso, no industrialismo e no primado da máquina vai minando essa relevância do trabalhador local e do labor braçal que Meyer insistia em enfatizar. (19) “Da noite para o dia, Gropius imaginou uma nova máxima, um novo componente heráldico para o reduto Bauhaus: ‘arte e tecnologia – uma nova unidade!’ Completo com ponto de exclamação e tudo! (...) Trabalhadores honestos, unhas largas e curvas desapareceram da Bauhaus para sempre.” (*Ibid.* 19)

^x Com a futura ascensão do nazismo, o arquiteto parte para a URSS.

^{xi} Na visão ácida de Tom Wolfe, a inclinação política sempre esteve a serviço da estilização estética, isso desde os anos de Gropius: “O interesse de Gropius pelo ‘proletariado’ ou ‘socialismo’ afinal não passou de algo estético, de um modismo, um pouco como o interesse do presidente Trujillo da República Dominicana ou Mao da República Popular da China no republicanismo”. (*Ibid.* 19)

^{xii} Uma curiosidade que ilustra esse percurso é que nos anos de Mies a palavra “Bauhaus” passa a ser um adjetivo, evidenciando a nova silhueta da escola. Com a ida de Mies para os

Estados Unidos, um projeto tentacular de Bauhaus é iniciado, e várias pequenas escolas são abertas no país visando reproduzir, a nível estético, o que era feito na Alemanha como discurso político. Nesse instante, o nome “Bauhaus” e suas “filiais” são praticamente uma grife, uma série que parece não se recordar mais de seu modelo originário. A escola que nasce ligada aos trabalhadores de sua região se pulveriza em uma *brand* que se presta a reproduzir do outro lado do continente as formas que foram funcionalmente concebidas na Alemanha.

^{xiii} Sendo o Falanstério de Fourrier o maior deles.

^{xiv} Criador da revista “Frente de Esquerda da Arte”, periódico mais relevante do construtivismo.

^{xv} Ironicamente, para a construção do novo parque industrial construtivista foram importados os desenhos de Louis Khan, arquiteto das fábricas Ford de Detroit: projetos que se prestavam a fins totalmente diferentes daqueles desejados pelos urbanistas soviéticos.

^{xvi} O modelo do Dom Kommuna influenciou marcadamente a arquitetura de Le Corbusier, que se esforçou por reproduzir esse arranjo de habitação em seus projetos. A meta do arquiteto era unir numa mesma unidade arquitetônica a residência e seus prolongamentos, criando uma relação de continuidade entre o público e o privado, instaurando assim uma malha urbana (e como é natural ao pensamento modernista, uma sociedade) isenta de rupturas. As três grandes (declaradas) influências da arquitetura de Le Courbusier – a saber, o Monastério da Cartuxa de Ema; construída no século XV em Florença; o Dom Kommuna soviético, e os transatlânticos – revelam essa relação simbiótica entre a unidade individual (os leitos do monastério, as unidades habitacionais comunitárias e as cabines) e os serviços coletivos (o pátio das orações, a arena da vida comunitária, a cozinha e as áreas comuns do navio)

^{xvii} Se analisarmos a descrição do *Dom Komuna* perceberemos, mais uma vez de forma irônica, como ela é apropriada a uma das mais burguesas e exclusivistas formas de morar: os condomínios horizontais de nosso tempo. Claro que se sabe que a envergadura do plano construtivista era espalhar o *Dom Komuna* por todo o território nacional, mas não deixa de ser o condomínio do presente um microcosmo privado do sonho soviético. Infelizmente, ao contrário do que ambicionavam aqueles arquitetos, o átomo de parentesco familiar tradicional nunca foi tão forte quanto nesses feudos da classe média de nossos dias.

^{xviii} MAIAKOVSKI, Vladimir. *La Marche Des Brigades de Choc*. Moscou, 1928.

^{xix} “Le Corbusier era o tipo do intelectual incansavelmente racionalista que somente a França é capaz de amar de todo o coração, o lógico que voa cada vez mais alto em círculos concêntricos decrescentes até que, numa última indução absolutamente inevitável, ele desaparece pela própria abertura fundamental e sai na quarta dimensão sob a forma de um longilíneo passarinho fusco.” (WOLFE, 1991 23) “Le Corbusier era um homem magro, pálido, míope que andava numa bicicleta branca, metido em um terno preto e justo, camisa branca, gravata preta, óculos redondos de aros pretos como os de uma coruja e uma chapéu-coco preto. Aos espantados circunstantes, ele explicava que se vestia assim para parecer o mais arrumado, preciso e anônimo possível, para ser o perfeito manequim produzível em série na Era da Máquina. Chamava as casa que projetava de ‘máquinas de morar’.” (*Ibid.* 25)

^{xx} Declarando-se abertamente desinteressado por política, Le Corbusier procurou indistintamente o governo que se predispuesse a concretizar sua obra. O próprio arquiteto afirmou que seu projeto era das elites, quaisquer que fossem. Tal postura levou Corbusier até mesmo a procurar Mussolini com um plano de recuperação de Adis-Abeba (capital da Etiópia ocupada pelo regime fascista) e a parceria só não se realizou porque o ditador não gostou do projeto. Essa característica de Le Corbusier se reflete no seu discípulo brasileiro Oscar Niemeyer que, embora se filiasse ao comunismo, não se constrangeu de se alinhar ao governo de centro-esquerda de Juscelino Kubitschek na construção de Brasília. Logicamente, não se quer aqui fazer uma comparação irresponsável e inócua entre Mussolini e Kubitschek, mas não se pode negar que, tanto em Corbusier como em Niemeyer, o compromisso com a execução de suas obras goza de uma anterioridade em relação às suas preferências políticas.

^{xxi} (CORBUSIER, 2004)

^{xxii} Para um debate mais alongado sobre o binômio forma e espírito na trajetória do urbanismo modernista, Cf. cap. 3.

^{xxiii} Como o próprio Corbusier afirma: arquitetura é “o produto dos povos felizes e o que produz povos felizes”. (*Ibid.* 5)

^{xxiv} (LATOUR, 2009)

^{xxv} A ênfase na série é muito importante para essa arquitetura. Quanto mais padronizado, menos estilizado, e, portanto, melhor e mais belo. “É necessário tender para o estabelecimento de padrões para poder enfrentar o problema da perfeição”. É a normatização oriunda da arquitetura modernista o que trará o “gozo das formas ordenadas.” (CORBUSIER, 2004. p. 52)

^{xxvi} “É na produção geral que se acha o estilo de uma época e não, como se crê demasiado, em algumas produções para fins ornamentais, simples superafetações que vêm embaraçar um sistema do espírito que é o único a fornecer os elementos de um estilo.” (*Ibid.* 17)

^{xxvii} “Até então o arquiteto americano fora um homem cujo trabalho era emprestar coerência e detalhe às fantasias românticas dos capitalistas. Mas agora, na Europa, viam-se grupos de arquitetos trabalhando com a divina autonomia dos grandes artistas”. (WOLFE, 1991. p. 92)

^{xxviii} O próprio termo “International Style” faz referência ao livro de Gropius, publicado sete anos antes, “International Architecture”.

^{xxix} “Mas a partir de 1945 os nossos plutocratas, burocratas, presidentes de conselhos, diretores executivos, comissários e presidentes de faculdades sofrem uma mudança inexplicável. Tornam-se inseguros e reticentes. De repente estão prontos a aceitar aquele copo de água gelada na cara, aquele tapa revigorante na boca, aquela reprimenda pelo excesso de gordura em sua alma burguesa, conhecida como arquitetura moderna. E por quê? Não sabem dizer. Erguem os olhos para as fachadas nuas dos edifícios que compraram, aquelas estruturas gigantescas que odeiam tão radicalmente, e eles próprios não conseguem entender. Suas cabeças chegam a doer.” (*Ibid.* 10)

^{xxx} Até mesmo quando esse sistema entrou em colapso com o *crack* da bolsa em 1929, o que se viu foi uma crise de natureza muito distinta do pesadelo europeu pós-primeira guerra. E mesmo com esse golpe contra o *american way of life* e o estado consumista de bem estar social, não se viu surgir um povo descrente no seu país ou no capitalismo: esperou-se pacientemente uma resposta americana e capitalista a crise capitalista americana e ela veio, bem ou mal, com o plano econômico keynesiano.

^{xxxi} “Príncipe de Prata” era o termo que Paul Klee (professor da Bauhaus) usava para se referir a Walter Gropius.

^{xxxii} “O museu de arte moderna, afinal de contas, não era bem filho intelectual de socialistas e boêmios visionários. Fora fundado na sala de estar de John D. Rockefeller, Jr., para sermos mais precisos, em companhia de A. Conger Goodyear, e a Sra. Cornelius Newton Bliss e a Sra. Corneliu J. Sullivan. Tinha visto seus congêneres em Londres regalando-se com o chique e a excitação de Picasso, Matisse, Dérain, e o resto de Le Moderne e estavam decididos a importá-lo para Nova York e para si. Em 1929 inauguraram o museu e consolidaram o modernismo europeu na pintura e na escultura, *institucionalizaram-no* da noite para o dia, de maneira avassaladora, como o novo padrão para as artes americanas. A exposição International Style estava destinada a fazer o mesmo pelo moderno europeu na arquitetura.” (*Ibid.* 83)

^{xxxiii} “Quanto aos tabus dos redutos a respeito do que era burguês e não-burguês, não tardaram a se transformar no próprio sistema nervoso dos estudantes de arquitetura nas universidades, como se isso estivesse gravado em seu código genético. (...) Não havia circunstância em que um cliente pudesse convencê-lo a incorporar telhados de três águas ou cornijas italianizadas ou frontões interrompidos ou colunas caneladas ou dintéis ou qualquer outra peça da bagagem burguesa sem seus projetos. Por mais que tentasse, não conseguiam fazer o lápis desenhar tais formas.” (*Ibid.* 77)

^{xxxiv} Para uma discussão mais aprofundada sobre a encruzilhada simbólica que obriga uma narrativa a mudar sua silhueta para que esta permaneça como sempre foi, cf. capítulo 2.

^{xxxv} Essa estereotipia moderna ganha tal abrangência que o êxodo para o subúrbio aumenta pesadamente nessa época. O americano que intenta levar sua vida em uma casinha de madeira em uma vizinhança residencial, estacionar seu carro na garagem e cortar sua grama aos domingos deve migrar para a periferia das cidades e deixar que os grandes centros se deixem dominar pela estética *bauhausler*. Mas, deve-se ressaltar que, para os europeus recém-chegados e para os americanos que os receberam de braços abertos, o minimalismo reside nessa monumentalização do modernismo europeu, enquanto que essa típica vida pacata americana de classe média é que era a morada da excessividade barroca.

^{xxxvi} “Foi embaraçoso, talvez... mas era o tipo de coisa com que se aprende a conviver... em três anos o curso de arquitetura americana mudara, por completo. Não era tanto pelos edifícios que os alemães projetaram nos Estados Unidos, embora Mies viesse a se tornar influentíssimo uma década depois. Era mais pelo sistema de ensino que introduziam. E não só isso, era a *presença deles em si*. As criaturas mais fabulosas de toda a mitologia da arte americana do Século XX – ou seja, aqueles fascinantes artistas europeu posando de forma tão exótica com os destroços ao fundo – estavam... *ali!... então!...* na terra do complexo colonialista... para governar, em pessoa, a grande Nigériazinha das Artes.” (*Ibid.* 39)

^{xxxvii} Criador do romântico-rústico americano.

^{xxxviii} Nome mais destacado da Escola de Chicago, defensor do funcionalismo orgânico e dos arranha-céus que até hoje caracterizam o horizonte das metrópoles americanas.

^{xxxix} “Tafel e seus companheiros eram os únicos seguidores de Wright a essa altura. Entre os estudantes de arquitetura nas universidades só se ouvia falar do Estilo Internacional. O entusiasmo vinha crescendo desde que os peregrinos regressaram da Europa e o Museu de Arte Moderna começou a fazer publicidade dos arquitetos dos redutos. Quando os deuses brancos repentinamente desembarcaram, o entusiasmo se transformou em conversão, num sentido religioso. Havia um zelo por esse estilo que ultrapassava as paixões comuns no gosto estético. Foi o fervor esotérico, hierofânico do reduto que se apossou de todos. ‘Doravante, a divindade da arte e autoridade do gosto habitam conosco...’ Os departamentos de arquitetura das universidades tornaram-se versões americanas dos redutos. Ali estava uma abordagem da arquitetura que transformava o arquiteto americano de provisor em vendedor de contratos e finalmente em engenheiro da alma. Com a Depressão em curso, os vendedores de contratos não estavam mesmo contribuindo muito para a prosperidade da arquitetura. As novas construções tinham quase que cessado. Isso fazia com que fosse ainda mais fácil para a comunidade de arquitetura aderir às teorias dos deuses brancos e começar do zero.” (*Ibid.* 42)

^{xl} Havia até a “casa da dissidência”, que era o ateliê onde o reduto se encontrava.

^{xli} Wolfe fala dos manifestos, em tom de sátira: “acabamos de retirar a divindade da arte e da arquitetura das mãos da estrutura oficial de arte (a Academia, o Instituto Nacional, o *Kunstlergenossenschaft*, ou seja lá o que for), e ela agora habita conosco, no nosso reduto. Deixamos de depender do patrocínio da nobreza, dos empresários, do Estado, ou de quaisquer outras entidades externas, para a nossa divina eminência. Doravante, qualquer um que queira se banhar na luz divina da arte deve ir a nós, ao nosso reduto, e aceitar as formas que criamos.

Não permitimos alterações, encomendas especiais, ou imposições de clientes. Sabemos o que é o melhor. Somos os donos exclusivos da verdadeira visão do futuro da arquitetura.” (*Ibid.* 16)

^{xlii} “Na arquitetura, naturalmente, o Príncipe de Prata tornou-se o principal dirigente, o governador da colônia, por assim dizer. O ensino da arquitetura em Harvard se transformou da noite para o dia. Todos começavam do zero. Todos agora aprendiam os fundamentos do Estilo Internacional – o que equivale a dizer, o estilo do reduto. Toda a arquitetura tornou-se uma arquitetura não-burguesa, embora deixassem o conceito em si discretamente implícito, por assim dizer.” (*Ibid.* 40)

^{xliii} “Havia gênios na arquitetura, mas não podiam ser singulares. Tinham que fazer parte de um reduto, de um ‘consenso’ para usarmos um termo de Mies. (...) Nenhum arquiteto poderia conquistar uma grande reputação fora dos redutos, que agora se encontravam sediados nas universidades. O arquiteto que insistisse em seguir um caminho próprio não tinha a menor chance de ser saudado como pioneiro de uma nova e importante corrente.”. (*Ibid.* 70)

^{xliv} “Explorar uma avenida que se abre para um sistema de ornamentação novo, direto (sem ironia), exuberante (sem afetação) na arquitetura americana em fins do século XX teria sido um progresso revolucionário. Teria sido também herético. Nenhum arquiteto americano ambicioso, com a cabeça no lugar, tentaria isso. E nenhum arquiteto que tentasse teria probabilidade de produzir qualquer efeito expressivo no curso da arquitetura americana. Toda a estrutura dos redutos e de igrejinhas, com as suas recompensas, psíquicas e mundanas, teria que ser desmontada primeiro.” (*Ibid.* 102)

^{xlv} No ano de 1972, depois de vários problemas urbanos, a prefeitura de St. Louis (EUA) implodiu o conjunto habitacional modernista Pruitt-Igoe, projetado pelo arquiteto nipo-americano Minoru Yamazaki, afirmando que no local era “impossível de se morar.” O arquiteto pós-moderno Charles Jencks, com a ironia própria aos membros do movimento, considera que o acontecido marca o dia, hora, minuto e segundo do fim do moderno e início da pós-modernidade. Um detalhe curioso, porém trágico, é que, além de Pruitt-Igoe, Yamazaki projetou o World Trade Center de Nova York, notabilizando-se mais por seus projetos destruídos do que pelos que permaneceram. (JENCKS, 1981)

^{xlvi} Sobre os arquitetos trancados em seus feudos produzindo discursos no lugar de habitações, Tom Wolfe mais tarde escreveria: “Uma vez que a divindade da arte agora habitava os redutos e nenhum outro lugar, não havia nada que impedisse um homem inspirado e genial, um sacerdote, um hierofante, um Duns Scotus, de fazer seu nome sozinho sem sequer abandonar o recinto sacerdotal. Com isso nasceu mais um fenômeno único: o arquiteto famoso que construía pouco ou nada” (WOLFE, 1991. p. 22)

^{xlvii} Acredito que o próprio título do ensaio seja uma referência a esse binômio.

^{xlviii} “A reforma significou não tanto a eliminação da dominação eclesiástica sobre a vida de modo geral, quanto a substituição de sua forma vigente por uma outra. E substituição de uma dominação extremamente cômoda, que na época mal se fazia sentir na prática, quase só formal muitas vezes, por uma regulamentação levada a sério e infinitamente incômoda da conduta de vida como um todo, que penetrava todas as esferas da vida domésticas até os limites do concebível” (WEBER, 2004. p. 91)

^{xlix} O termo “perceber os sinais da salvação” deve ser lido aqui com muita delicadeza. É sabido que na prédica reformada o fiel não pode comprar sua entrada no paraíso, o trabalho metódico é realizado apenas para que a salvação se faça sentir. Mas, em Calvino, a competência humana no que diz respeito a apreensão desses sinais reveladores é duvidosa: o mistério é intransponível pra fiel, já que é uma esfera exclusiva do divino. Dessa forma, ao seguidor só resta a confiança cega na sabedoria de Deus. Esse silêncio e esse mistério serão os principais responsáveis para o delineamento da solidão da alma do cristão, bem como sua tendência fantasiosa.

ⁱ “Com efeito: aqui não se prega simplesmente uma técnica de vida, mas uma ‘ética’ peculiar cuja violação não é tratada apenas como desatino, mas como uma espécie de falta com o dever: isso, antes de tudo, é a essência da coisa. O que se ensina aqui não é apenas ‘perspicácia nos negócios’ – algo que de resto se encontra com bastante frequência – mas é um ethos que se expressa, e é precisamente nesta qualidade que ele nos interessa.” (*Ibid.* 44, 45)

ⁱⁱ Não é exagerado que se repita aqui: o movimento que nos interessa é mais o de um crescendo de racionalidade do que de reflexividade. A vida católica fincava raízes em um solo reflexivo, mas certamente, com o advento da prédica reformada, os filtros racionalizantes que surgiram tiraram um pouco da espontaneidade da vida para conformá-la em uma moldura mais sistêmica e metódica. Não se alterou o estatuto ontológico de reflexividade da existência, mas certamente, aumentaram-se as mediações.

ⁱⁱⁱ É necessário que se precise aqui o que se entende por uma “mediação racional”. O termo guarda uma certa ambiguidade; ou melhor seria dizer, uma ambivalência. Quando falamos que ela se situa entre a vida mental do fiel e seu cotidiano, pode parecer que a mediação é um entreposto, uma barreira entre consciência e vida. Não seria incorreto dizer isso, mas certamente essa afirmação não pode vir desacompanhada do enunciado de que a mediação é também uma possibilidade, um modo de a consciência acessar o mundo. Por um lado, abdicamos de tocar a vida de uma forma mais direta, imediata e com menos filtros, em compensação, após o advento da mediação, a consciência se debruça sobre o mundo com um novo vigor, com uma roupagem mais racionalizante. O mergulho direto e mais espontâneo é abandonado em nome de um percurso que, embora mais oblíquo, traz em seu bojo uma racionalidade de natureza mais objetiva. É por isso que a mediação é, a um só tempo, obstáculo e elo; ou melhor ainda, um entreposto e uma possibilidade.

ⁱⁱⁱⁱ “Na ordem econômica moderna, o ganho de dinheiro – contanto que se dê de forma legal – é o resultado e a expressão da habilidade *na profissão*, e *essa habilidade*, é fácil reconhecer na passagem citada como em todos os seus escritos sem exceção, constitui o alfa e o ômega da moral de Franklin.” (*Ibid.* 47)

^{liv} E muito menos, é claro, se pode afirmar que a apropriação subjetiva dessa máxima ética por seus portadores individuais, digamos, os empresários ou os operários da moderna empresa capitalista, seja uma condição de sobrevivência para o capitalismo hodierno. Atualmente a ordem econômica capitalista é um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver. Esse cosmos impõe ao indivíduo, preso nas redes de mercado, as normas de ação econômica. O fabricante que insistir em transgredir as normas é indefectivelmente eliminado, do mesmo modo que o operário que a elas não possa ou não queira se adaptar é posto no olho da rua como desempregado.” (*Ibid.* 47,48)

^{lv} “O capitalismo hodierno, dominando de longa data a vida econômica, educa e cria para si mesmo, por via da seleção econômica, os sujeitos econômicos – empresários e operários – de que necessita. E entretanto é justamente esse fato que exhibe de forma palpável os limites do conceito de ‘seleção’ como de meio de explicação de fenômenos históricos. Para que essas modalidades de conduta de vida e concepção de profissão adaptadas à peculiaridade do capitalismo pudessem ter sido ‘selecionadas’, isto é, tenham podido sobrepujar outras modalidades, primeiros elas tiveram que emergir, evidentemente, e não apenas em indivíduos singulares, mas sim como um modo de ver portado por grupos de pessoas. Portanto, é essa emergência de um modo de ver que se trata propriamente de explicar.” (*Ibid.* 49)

^{lvi} Embora no último parágrafo do livro sublinhe que, espiritualista ou materialista, qualquer explicação que se queira ahistórica e definitiva prontamente se apresenta de todo inválida.

^{lvii} “O adversário com o qual teve de lutar o ‘espírito’ do capitalismo no sentido de um determinado estilo de vida regido por normas e folhado a ‘ética’ foi em primeiro lugar (e

continua sendo) aquela espécie de sensibilidade e de comportamento que se pode chamar de tradicionalismo.” (*Ibid.* 51)

^{lviii} “O fenômeno da conduta de vida moral, que para nós é importante, encontra-se de igual modo entre os seguidores das mais diversas denominações (...). Veremos que máximas éticas muito parecidas podiam estar vinculadas a fundamentos dogmáticos divergentes.” (*Ibid.* 88, 89)

^{lix} O relato de Benjamin Franklin – que, enquanto ilustração, é o eixo empírico que orienta a análise weberiana nessa obra – é um exemplo de força espiritual moderna presa em um paradigma de tradição.

^{lx} O sentido weberiano de “pré-capitalismo” se refere ao período (anterior à fase capitalista moderna abordada na obra, logicamente) em que a racionalidade ainda não havia espreado suas forças de maneira definitiva na prática econômica e o capital ainda não havia sido racionalmente encarado. O próprio autor conceitua “pré-capitalista” no sentido de que a valorização racional do capital no quadro da empresa e a organização capitalista racional do trabalho ainda não haviam se tornado potências dominantes na orientação da ação econômica”. (*Ibid.* 55)

^{lxi} Uma discussão mais aprofundada desse debate se encontra na teoria da circularidade reflexiva da herança em Pierre Bourdieu. Ali se pode ver de que maneira a herança forja o herdeiro e o capacita a recebê-la na mesma medida em que este se faz apto a continuar seu legado.

^{lxii} Seria o caso de se perguntar: depois de tão fortalecida a forma, há alguma coisa fora de suas arestas?